



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Visuales

Indanza: Entorno e identidad de tensión

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado
en Artes Visuales

Autor:

Paul Armando Castro Zaruma

CI: 1401006893

Correo electrónico: paul.rrasp@gmail.com

Tutora:

Lcda. Ariadna Baretta Jiménez (M.A)

CI: 0103249074

Cuenca, Ecuador

25-enero-2021



Resumen:

La investigación parte desde el levantamiento de información histórica acerca de la migración andina al sur de la provincia de Morona Santiago, específicamente al sector denominado Indanza (este lugar actualmente se encuentra tensionado cultural e identitariamente por las demandas ancestrales de la amazonía y la sierra ecuatoriana). Lo que se pretende con la realización de este trabajo es visualizar una posible imagen de Indanza hacia sus procesos de identificación, misma que tiene como referente de relación el espacio habitado, siendo el principal medio de interrelación los Petroglifos del Catazho.

Así, basándose en referencias históricas del lugar como autores teóricos en el ámbito del mestizaje y criollización, se realiza un levantamiento de información y una posible articulación hacia los procesos de identificación vigentes en el espacio de la comunidad indancense.

De esta manera, y finalizando con la investigación, se realiza un trabajo práctico donde el dibujo es el medio de representación visual hacia la consolidación de la imagen-Indanza por medio de retratos que derivan de la gráfica del petroglifo como medio de relación; además se presenta el uso del patrón del tejido en la representación gráfica final como elementos de influencia ancestral andina.

Palabras claves: Procesos de Identificación. Migración Andina. Amazonía. Ancestralidad. Petroglifo del Catazho. Proceso Gráfico.



Abstract:

The research begins with a collection of historical information about the Andean migration to the south of the Morona Santiago province, specifically on the sector called Indanza (Which is currently under cultural and identity stress due to the ancestral demands of the Ecuadorian Amazon and Andean). The main purpose for this research is to help visualize possible images of Indanza and its identification processes, which have a possible relationship to the inhabited space being the main means of interrelation of the Petroglyphs of the Catazho.

Thus, based on historical references of the place as the field of mestizaje and creolization of theoretical authors, it has made a plethora of information available towards the identification processes of the Indanza community.

In this way, in regards to finalizing the investigation, drawings are used as the main visual representation of the consolidation of the Indanza image, by the use of portraits that are derived from the graph of the petroglyph as a means of relation; in addition, the use of fabric patterns is presented as the final representation of the elements of ancestral Andean influence.

Keywords: Identification Processes. Andean Migration. Amazon. Ancestry. Petroglyphs of the Catazho. Graphics Process.



Índice del Trabajo

Carátula	
Resumen	
Abstract	
Índice del trabajo	
Cláusula de licencia y autorización para la publicación en el Repositorio Institucional	
Cláusula de Propiedad Intelectual	
Dedicatoria y agradecimientos	
Línea y sublínea de investigación	
Esquema del trabajo de titulación aprobado por la Comisión de Titulación	
Introducción	
Capítulo I.....	13
I.1. Historia de la localidad de la parroquia Indanza	14
I.2. Influencia del entorno ancestral	26
I.3. Proceso de Identificación	33
Capítulo II.....	39
II.1. La historia del arte rupestre en el entorno de Morona Santiago.....	40
II.2. Los Petroglifo del Catazho y la relación en el entorno cultural.....	47
II.3. Análisis iconográfico del Petroglifo del Catazho.....	53
II.4. Tensión cultural (procesos de identificación)	73
Capítulo III.....	91



III.1. Dibujo y su valor en el entorno.....	93
III.2. Descripción del proceso gráfico final	110
III.3. Presentación de la obra.....	122
III. 4. Exposición y conectividad con el público en la plataforma virtual Instagram	153
Conclusiones.....	158
Anexos	159
Índice de Imágenes.....	169
Bibliografía	178



Cláusula de Propiedad Intelectual

Paul Armando Castro Zaruma, autor del trabajo de titulación "Indanza: Entorno e identidad de tensión", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 25 de enero de 2021.

Paul Armando Castro Zaruma

C.I: 1401006893



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Paul Armando Castro Zaruma, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Indanza: Entorno e identidad de tensión", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 25 de enero de 2021

Paul Armando Castro Zaruma

C.I: 1401006893



A mis hermanos, hermanas y a mi madre Delia Zaruma.



Agradecimientos a la comunidad Indanza por ser parte importante para el desarrollo de mi pensamiento y creación artística, aquí no solo hice amigos y amigas, sino que crecí con aquellas personas que llamamos hermanos y hermanas de vida quienes me impulsan a grandes metas.

Igualmente, gratitud a aquellas personas que formaron parte de mi aprendizaje dentro y fuera de las aulas.

A la Mgst. Ariadna Baretta, docente de la Facultad y directora de mi trabajo de titulación, por brindarme su apoyo y guía a lo largo del desarrollo del mismo.



Líneas de investigación

Creación y producción en las artes y el diseño.

Sublínea de investigación

Visualidades de la diversidad multicultural ecuatoriana para la creación de productos artísticos con lenguajes contemporáneos, dirigidos a la creación de públicos que tiendan al fortalecimiento de identidades.



Introducción

En este trabajo de titulación se recogen diversas reflexiones que parten desde la experiencia vivencial en Indanza, visualizando su historia y la influencia ancestral rupestre latente en el sitio.

La parroquia Indanza manifiesta una tensión identitaria que se gesta desde la primera migración andina al territorio amazónico y que se remonta a finales del siglo XIX, desde esa fecha, más de cien años, este espacio es habitado por distintas generaciones descendientes de migrantes oriundos de la sierra ecuatoriana, manifestando un proceso de historicidad que ha derivado en la actualidad el repensar hacia la identidad del lugar.

Dentro de este contexto el territorio donde se ubica Indanza está estrechamente relacionado al pueblo originario Shuar, donde los procesos interculturales se han visto opacados por el desplazamiento del Shuar a territorios selváticos más profundos, efecto de la migración andina épocas atrás.

En este sentido este proyecto nace a partir de interrogantes planteadas a lo largo de la carrera universitaria, donde la pregunta inicialmente fue ¿Cuál es mi identidad en relación a Indanza?

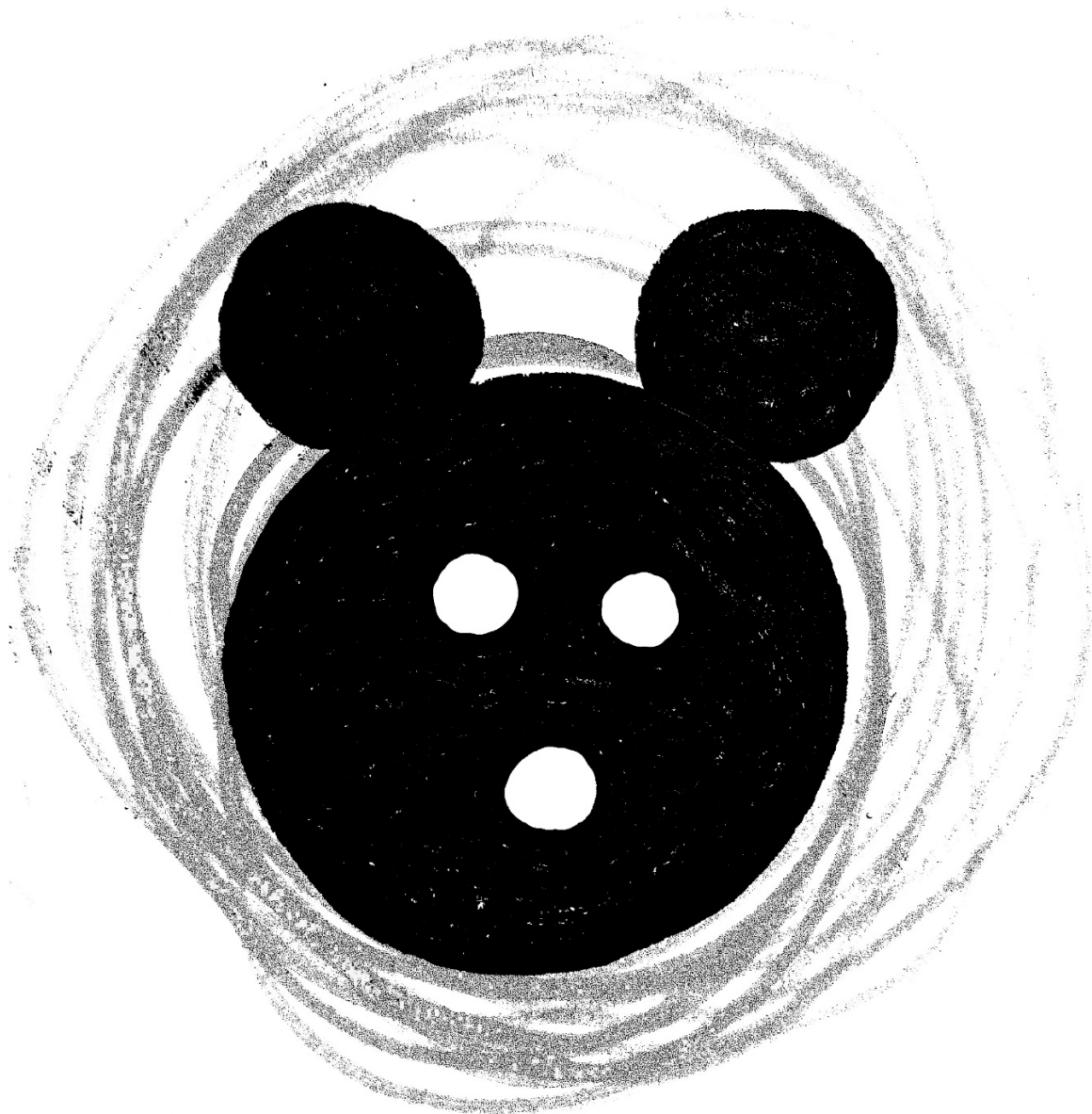
Así que, partiendo de esta pregunta, el eje central que derivó en el resultado de esta tesis va en concomitancia con Los Petroglifos del Catazho (espacio ancestral rupestre presente en el entorno indancense), entendiendo que estas iconografías forman parte de la vida cotidiana del indancense y por ende es parte de su elemento de interrelación hacia el espacio habitado.

De esta manera Indanza, al estar ubicado en un espacio amazónico originario Shuar y de manifestaciones ancestrales rupestres, motiva a la población actual a reconocer y reconocerse, en condición a su relación con la tierra, asumiendo una búsqueda de identidad por medio de las ancestralidades que la tocan y que a su vez rompen con el estereotipo que se tiene hacia un paisaje selvático, proponiendo un tejido de relaciones con las demandas ancestrales de la sierra y la amazonia ecuatoriana.



CAPÍTULO I

Indanza



1.1. Historia de la localidad de la parroquia Indanza

Indanza se ubica en un entorno amazónico donde habita una sociedad colona¹ perteneciente ancestralmente a la sierra ecuatoriana que se encuentra en un proceso de identificación constante por medio de elementos nativos de la amazonía.

Las identidades culturales de estas dos regiones son manipuladas y tensionadas rompiendo con su linealidad ancestral que puede evidenciarse desde la muestra de vestigios arqueológicos amazónicos, los Petroglifos de Catazho² por citar un ejemplo, y los desplazamientos de varias generaciones que han provocado un entorno social y cultural indancense en constante tensión.



Fig 1. Indanza, 2017, Archivo: Studio Deivy.

¹ Colono; si bien este término usualmente se lo identifica como una forma de invasión territorial, en el entorno indancense se la acuña como descripción al personaje andino migrante. Personas que carecían de recursos económicos y de espacios para cultivar, provocando con ello la migración a nuevos territorios.

² Petroglifos del Catazho; manifestaciones rupestres que circundan la parroquia Indanza.

El hecho de esta tensión deviene de la persona que nace en Indanza y que, si bien pertenece al entorno amazónico, pues es evidente que su primer contacto hacia la vida es la selva con sus diferentes elementos, también lo es el entorno andino y, consecuentemente, la ancestralidad de la sierra ecuatoriana que se activa por medio de sus antecesores.



Fig 2. Fiesta religiosa del Patrón Santiago (Indanza), (s/f), Álbum familiar.

Como menciona la Socióloga e Historiadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (1949), en una entrevista dada en un canal social denominado *Canal Encuentro* y transcrita en la revista *Andamios* (2018) acerca del cuestionamiento sobre la reinención indígena y responde:

[...] más que reinención, yo diría un redescubrimiento a partir de las propias memorias de sus abuelos. Ahí los tienen a la mano, a los hablantes de aymara y de quechua. Esa relación no se ha roto; es más ellos están ávidos de conocer ese mundo que casi se desvanece ante sus ojos, pero que reencuentran ellos en las rabias, en las búsquedas identitarias locales. (Cacopardo, 2018, p. 180-181)

Así que alude a una población que viene cargando en su hombro la ancestralidad andina, tensionando el proceso histórico, deconstruyendo su linealidad socio-cultural y proponiendo un tejido de relaciones con las demandas ancestrales de la sierra y el oriente³ ecuatoriano.

No se encuentra una definición concreta de la etimología de la palabra Indanza; en el inconsciente colectivo del pueblo se menciona que el significado de esta palabra proviene del vocabulario Shuar: *nza-in* que significaría *agua que corre del cerro*; esta descripción quizás se deba por su ubicación geográfica, pues Indanza se encuentra ubicada alrededor de dos imponentes cerros, el Cerro Catazho y el Cerro Pan de Azúcar. Sin embargo, estudios realizados por el Dr. Carlos Urdiales enfocados en el entorno Shuar designa que la palabra Indanza es una castellanización de *int* apócope de *intiash* que significa cabello y de *entsa* que significa río, partiendo desde esa lógica la palabra Indanza (*int-entsa*) tendrá como significación *Río de los cabellos*.



Fig 3. Cerro Catazho, 2015, Jefferson Peñaranda.

Fig 4. Cerro Pan de Azúcar, 2017, Víctor Criollo Castro.

³ Oriente, esta palabra se utiliza como una forma de descripción hacia el entorno amazónico ecuatoriano, así la población de Indanza se refiere a su espacio geográfico como Oriente mas no como Amazonía.



A partir de la historia cronológica se podrá comprender y reflejar el tejido de relaciones en Indanza; cabe acotar que la investigación cronológica -de este entorno y de los pueblos vecinos que formaron parte del proceso social y político del espacio habitado- se toma de entrevistas realizadas in-situ y de investigaciones que derivan de estudios universitarios, tesis académicas enfocadas a este sector, como así también de las crónicas Salesianas que se mencionan en algunos textos que recogen dicha historia.

A finales del siglo XIX, pobladores de Gualaceo, Sigsig y Chordeleg, emprende un viaje hacia un nuevo porvenir. Según relatos que se murmuran en la parroquia y sus alrededores, los antecesores y su primera llegada al punto de origen de Indanza, tuvieron que transitar diferentes entornos intactos que formaron un hito en diferentes puntos donde actualmente transita la vía Gualaceo-Limón. Este es el caso de Maylas-Gualaceo, un sector que limita en territorio con Morona Santiago, en este lugar la temperatura anual oscila en los 8°C, misma temperatura que tuvieron que afrontar los primeros caminantes hacia el oriente ecuatoriano.

En una charla mantenida con el abuelo Gerardo Castro Rivera acerca de su llegada a Indanza, él se expresó del sector Maylas como “un lugar que golpeaba a las patas el mismo diablo”. Él recuerda que a los doce años de edad caminó por primera vez ese entorno sin calzado, fue tanto el impacto del lugar que recuerda haber visto varias cruces como un acto simbólico de las personas fallecidas por las bajas temperaturas. Estos eventos generaron que no muy lejos de este sector se construyera un templo que a futuro se nombraría “Loma de la Virgen” y que hasta la actualidad se encuentra activo, pues cada año el pueblo de la Sierra y del Oriente visita este lugar para recordar el sacrificio que realizaron los primeros migrantes andinos hacia la Amazonía.



Fig 5. *Templo, Loma de la Virgen*, enero del 2019, Paul Castro Zaruma.

En el libro *Historia Política y Administrativa de Limón Indanza 1950-1984* (2008) del Departamento de Cultura de la Alcaldía de Limón Indanza, se menciona que:

A fines del siglo pasado, agricultores y pobladores de Gualaceo, Sigsig y Chordeleg, emprenden una odisea de buscar mejores días para sus familias adentrándose en la inhóspita Cordillera de los Andes, retando a los fríos parajes de Maylas y Patococha, descendiendo la enmarañada vegetación de Potrilleros y lugares agrestes que bautizaron con los nombres de San Vicente, Río Ishpingo, Surorancho, Zapote, Chacras, Lomo de Puerco, Río Gualaceño o Negro, Tinajillas, Arenillas, Nariz del Diablo, Arranca, Sinchas, Siete Palmos, El Cruzado, San Juan Bosco, Bella Vista, Agua Rica, Plan de Milagro, La Changina, etc., para llegar extenuados, hambrientos y enfermos, a las orillas del caudaloso Río Indanza. (p. 8)

En el recorrido que se menciona anteriormente hacia el oriente, se pueden evidenciar -en la actualidad- sutiles rastros del antiguo camino de herradura en el sector Maylas.



Fig 6. *Maylas, 2019*, Paul Castro Zaruma.

Se tiene conocimiento de los primeros colonos que llegaron a las orillas del Río Indanza, según el texto de la Alcaldía de Limón Indanza se menciona que: “El aguerrido Don Luis Ríos Rodríguez y un grupo de coterráneos junto a ellos Don Juan Bautista Cobos oriundo de Chordeleg, con denodado esfuerzo, son los primeros colonos que formaron la pequeña población de Indanza”. (p. 8)

Asimismo, parte importante y decisiva para el desarrollo de la Parroquia Indanza y la creación del Cantón Limón Indanza, eventualmente, fue la Misión Salesiana en el territorio amazónico. En la tesis *Estudio Socio - Económico del Cantón Limón - Indanza* de 1993, se menciona que: “A estos Misioneros se les confió el Vicariato de Méndez y Gualaquiza, mediante decreto Pontificio, el 8 de febrero de 1893” (p. 1).

De esta manera, el Vicariato, junto a los Misioneros, conformó el inicio de un entorno social y político del oriente en conexión con las grandes ciudades del Ecuador.



Fig 7. *Indanza*, (s/f), Archivo: Crónicas Salesiana.

La primera llegada a Indanza por parte de los Misioneros Salesianos fue en el año 1914, año en el cual se inicia con la primera infraestructura religiosa a las orillas del Río Indanza y así también se realizan los primeros cultivos agrícolas en la zona.

El 4 de agosto de 1914, por órdenes de Mons. Costamasna. el (sic) ilustre Padre Albino del Curto con los Padres Salesianos Juan Bonicatti y Telésforo Corbellini, inician la caminata de cuatro días, reciben la bienvenida de los colonos. [...] Durante el mes de agosto hacen un reconocimiento de la zona decidiendo construir la iglesia y residencia misional en un declive del Río Indanza, entre el Partidero y Pan de Azúcar, en donde también se hará los primeros cultivos de arroz, pastizales y huertos. (V. A., 2008, p. 8)

En la narrativa local y en textos relacionados con la historia del Cantón Limón Indanza, se menciona que dicha comunidad tuvo dos ubicaciones en su proceso de crecimiento social y político; en sus inicios, su origen se relaciona con las orillas del Río Indanza y, en el transcurso del tiempo, el pueblo se ve en la necesidad de trasladarse kilómetros más arriba, siguiendo la montaña que rodea el río a otro lugar por problemas de epidemias, donde actualmente se encuentra ubicada.



Fig 8. Indanza, (s/f), Archivo: Crónica Salesiana.

Al mismo tiempo un sector denominado como el Valle de Limón estaba creciendo exponencialmente por efecto de la minería. La riqueza de los minerales en esta zona ubicada a 20 kilómetros de Indanza jugó un papel importante para el asentamiento de grupos migrantes de la Sierra ecuatoriana. La fiebre del metal precioso atrajo a mucha gente a las orillas de los ríos Zamora y Yunganza en el año 1910 aproximadamente. En eso, alguien llevó un limón y echó las semillas en la tierra selvática, fecundando un árbol que produjo gran cantidad de limones. Los caminantes andinos fijaron un lugar para descansar después de varios días de camino, este lugar estaba situado junto a una planta de limón, de hecho, suele decirse -y así aparece en la tesis antes mencionada: “vamos a descansar en el limón”; “jugoso es el limón de “Sharupi”, Sharupi fue el nativo, dueño de toda la zona de lo que en la



actualidad es la Cabecera Cantonal, General Leonidas Plaza, más conocida como Limón.

Como dato curioso cabe mencionar que los migrantes colonos nombraron y se expresaron de la Cultura Shuar como *Los Jíbaros*, esta expresión deviene de un mal pronunciamiento de la palabra Shuar tal como se menciona en el *libro Los Salesianos y los Shuar* (2011) del autor P. Juan Bottasso:

De todas maneras “Jivaro” no es más que la corrupción y catellanización de “Shuar” (o Shivar o Shiviar), que son distintas maneras de pronunciar Ia (sic) palabra, según las regiones. En efecto el castellano, a falta de un signo para escribir “sh” usaba antiguamente la “x”, que en los últimos siglos se transformó en “j”. Así se dio el proceso: shivar - jivar - jívaro (o jibaro). (p. 9)

Es así como se denominó al Shuar a inicios y mediados del s. XX, por lo tanto, es necesario resaltar que en la actualidad esta denominación *Jíbaro* no se encuentra presente en el léxico del Cantón Limón Indanza para referirse a esta etnia.

En la Monografía del 3 de junio de 1950: “Origen de la Colonia” se lee lo siguiente: hasta 1917, la región que hoy llamamos Limón, era el patrimonio del Jíbaro Sharupi, quien era el dueño absoluto de esta comarca. [...] Don Eliseo Arévalo compró mediante el negocio de una escopeta el entable del jíbaro Sharupi. [...] El señor Arévalo, al año siguiente vendió el entable al señor Fidel Vera, quien vino de la sierra a establecerse con su familia en Limón. (V. A. 2008. p. 12)

Indanza, al ser el primer asentamiento de los migrantes colonos de la sierra, se elevaría al grado de parroquia en el año de 1931, de la mano del Padre Albino del Curto -así se menciona en el libro citado anteriormente-, sin embargo, en la población indancense se celebra la fiesta de parroquialización por consenso social a partir de 1921, (dentro de este contexto también existe documentación que menciona a este sector desde 1913). No obstante, el valle de Limón estaría creciendo considerablemente, llegando al punto que parte de la administración política de Indanza se trasladara a este sector. “En el año de 1931 se crea la parroquia civil de Indanza perteneciente al Cantón Santiago de Méndez y su primer Teniente Político



sería el señor Rosendo Alvear quien decide establecer su sede en Limón”. (p. 15) Tres años después (en 1934), por la necesidad de los habitantes de Limón, se le asigna al Padre Tomás Pla -un párroco del sector- las funciones evangelizadoras, quedando su sede en Indanza.

El exponencial crecimiento del valle de Limón hace que la Misión Salesiana se traslade desde Indanza a este valle en el año de 1936, generando con esto que Limón se convirtiera en el centro de la población oriunda de la Sierra: “El 7 de enero de 1936. El padre Tomás Pla que tenía la sede en Indanza, se ve en la necesidad de trasladar la comunidad Salesiana a Limón, debido a la afluencia de colonos que poblaban esta zona”. (p. 16) Este hecho es crucial para el desarrollo de Limón y del futuro Cantón que en ese entonces pertenecía al Cantón Santiago de Méndez de la provincia de Santiago Zamora (actualmente Morona Santiago).

Para llegar al grado de cantonización se tenía que realizar grandes trámites burocráticos, mismos que se ejecutaron en manos de la Misión Salesiana. En la primera etapa tendría que elevar a parroquia el caserío Limón, suceso llevado a cabo en el año de 1949.

Hasta que un 27 de febrero de 1949, mediante Decreto Ejecutivo, el caserío de Limón es elevado a la categoría de Parroquia con el nombre y en homenaje al Ex-Presidente General Leonidas Plaza Gutiérrez, Padre de Don Galo Plaza Lasso, quien visitó Limón cuando tenía la función de Ministro de Defensa y su hermano el Mayor Leonidas Plaza Lasso, quien actuó como Comandante de la Guarnición Limón durante algún tiempo. (Ayora C., 1993, pp. 3-4)

La visita de la familia Plaza Lasso en el lugar sería por motivos del avance del ejército peruano en la región oriental y, a inicios de 1950, se empieza los trámites de cantonización para este entorno cuyo principal impulsor es el padre Miguel Ulloa.



Fig 9. P. Miguel Ulloa, (s/f), Archivo: Crónicas Salesianas.

Para la realización de este proyecto se tuvo que socializar con todo el territorio perteneciente al futuro cantón; se desplazaron varias brigadas por diferentes zonas pobladas para conformar las nuevas parroquias de San Antonio y Santa Susana de Chiviaza; esta última con la mayor aglomeración de la etnia Shuar. Las parroquias ya creadas de Indanza y General Leonidas Plaza (Limón) serían el motor económico para la sostenibilidad del proyecto. “Para cubrir tanto gasto, se iniciaron las primeras actividades comerciales: feria de ganado, venta de naranjilla, elaboración de quesos” (V. A., 2008, p. 28), acciones que se desarrollaban en el territorio de la parroquia Indanza; esta creciente productividad sirvió de motor para que su economía siguiese una ferviente tradición: “Limón tuvo la primera sucursal del Banco de Fomento de la provincia; y estuvo preparando la apertura del primer colegio de secundaria”. (p. 28)

Ya ejecutado el proyecto, con aciertos y desaciertos, la noticia de cantonización llegó a mediados del s. XX. “Limón Indanza lograría posteriormente su cantonización mediante Decreto Legislativo de 12 de diciembre de 1950, perteneciendo las parroquias de General Plaza, Indanza, San Antonio y Santa Susana de Chiviaza, siendo Cabecera Cantonal la parroquia General Leonidas Plaza Gutiérrez”. (Ayora C., 1993, pp. 4-5)

Cabe mencionar que adjunto a este proyecto se logra gestionar el comienzo de la carretera Gualaceo-Limón que hasta ese tiempo fue una vía de herradura, inaugurándose el 12 de diciembre de 1968 y facilitando el paso para que el comercio inicie su conexión con las grandes ciudades.

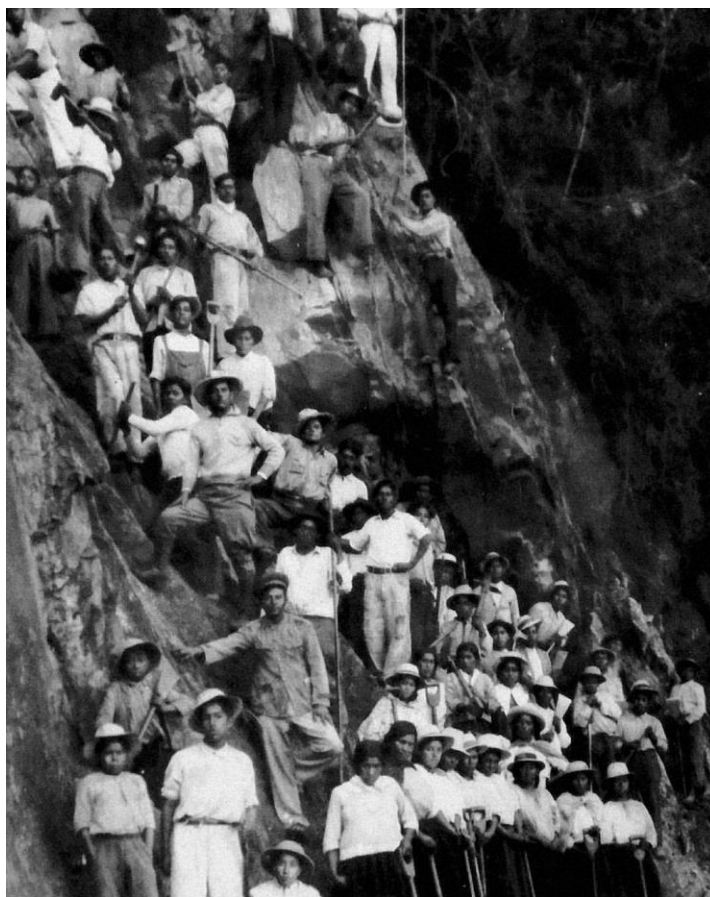


Fig 10. Construcción de la carretera Gualaceo- Limón, sector Ingamullo, (s/f), anónimo.



El Cantón Limón Indanza pasaría a formar parte de la provincia de Santiago de Zamora y en 1953 conformaría parte de la actual provincia de Morona Santiago.

Es así como se adecuó el sistema social y político hasta la actualidad, donde se sumarían dos parroquias en el transcurso del tiempo; San Miguel de Conchay y Yunganza, respectivamente.

1.2. Influencia del entorno ancestral

La parroquia Indanza pertenece a un entorno geográfico natural originario de la amazonía ecuatoriana, desde su vegetación hasta su sistema urbano, Indanza y su población se ha formado por la influencia del ambiente que rige este contexto.

La parroquia Indanza se encuentra ubicada al oeste del cantón Limón Indanza de la provincia de Morona Santiago en la región sur oriental del Ecuador [...] limita al Norte con la parroquia General Plaza, al Sur con la parroquia San Miguel de Conchay y el cantón San Juan Bosco, al Este con la parroquia San Antonio y la parroquia San Miguel de Conchay y al Oeste con el cantón San Juan Bosco.

La parroquia Indanza tiene una superficie es de 71,84km, 7181,45 hectáreas, cuya área urbana corresponde a Indanza que se concentra en 41,89 has. Se encuentra entre los 1000 y 1200 m.s.n.m. (Castro M. & Peñaranda L., 2015, pp. 3 y 5)

Entre la extensión territorial de la parroquia se encuentran siete comunidades: San Rafael, San José, Plan de Milagro, La Esperanza, La Delicia, Flor del Bosque e Indanza, siendo esta última la cabecera parroquial.

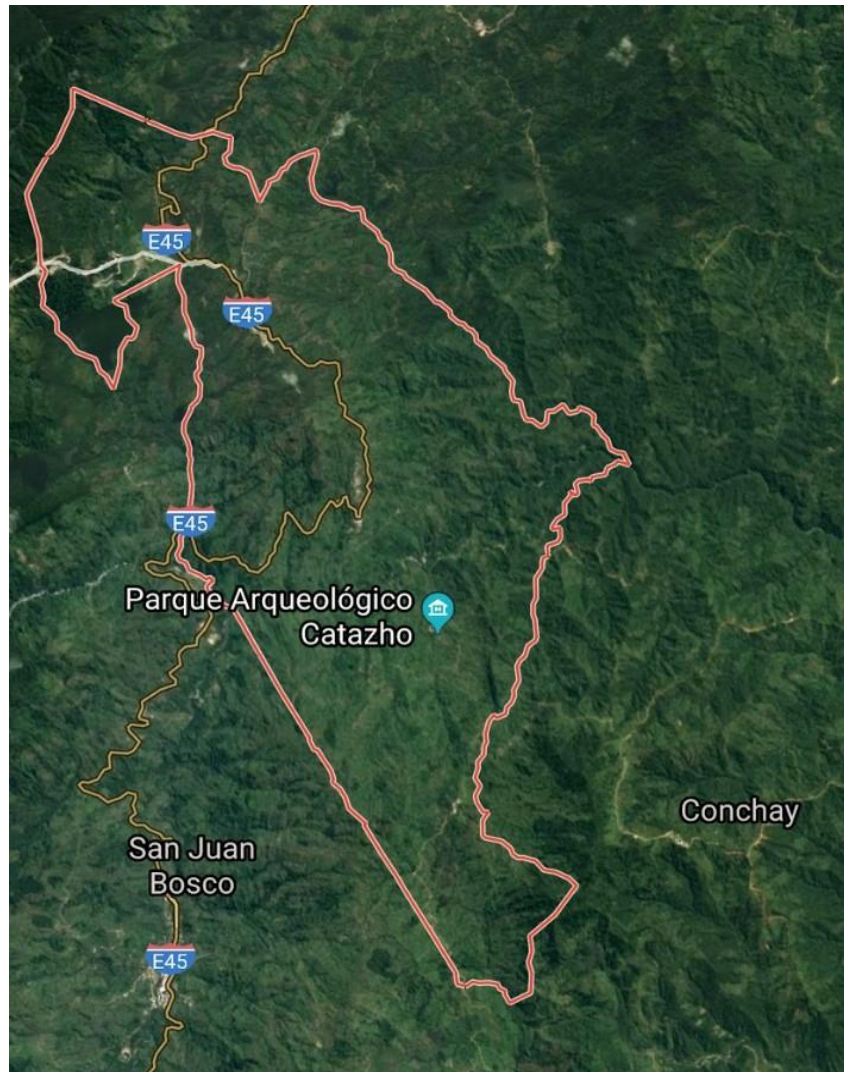


Fig 11. Territorio de la parroquia Indanza, diciembre del 2019, Google Maps.

Antes de mencionar acerca del entorno y su relación con la población de Indanza es vital visibilizar el espacio cultural ancestral Shuar que rodea a esta geografía amazónica, si bien no se profundizará en los procesos culturales ancestrales pertenecientes a esta cultura, ya que la identificación con esta etnia y la población indancense se han visto lejanas respecto a las dos, efecto de los desplazamientos territoriales de los Shuar por la migración colona andina en el Oriente; sin embargo, sí es fundamental mencionar su sistema social-político y ciertos factores de la cultura

Shuar que de alguna manera el mismo entorno selvático impuso a estos habitantes provenientes de la Sierra ecuatoriana.



Fig 12. *Personaje Shuar*, 2017, Archivo: Desde Mi Trinchera.

Las nacionalidades amazónicas no tienen un relato histórico, a la manera como lo concibe el mundo occidental académico. Para ellas la concatenación de los hechos no se realizan mediante procedimientos comprensivos e interpretativos de carácter lógico. Los hechos están consignados en representaciones simbólicas organizados en su propia contextualidad que relatan hazañas de gran trascendencia para la organización de las comunidades. (V. A., 2012, p. 15)

Así que, hablar de la nacionalidad Shuar es entenderla desde su estructura simbólica, recalcando que este grupo social carece de escritura bajo la lógica occidental; comprender el entorno Shuar es reconocer su historicidad en base al mito; en el texto citado anteriormente se menciona que "La Amazonía es un vasto territorio de 7'584.331 kilómetros cuadrados, divididos políticamente, entre países de Ecuador, Perú, Colombia, Venezuela, Bolivia, Brasil, Surinam, Guyana Francesa, Amerindios de Guyana" (p. 28). Entonces, desde hace miles de años este territorio ha sido el hábitat de diversos grupos culturales, dueños de sus propios sistemas políticos, lingüísticos y tradiciones; por lo tanto, el territorio de la nacionalidad Shuar se encuentra actualmente desplazado en dos países, en Ecuador y Perú, respectivamente.

En el Perú, las comunidades Shuar habitan en el departamento de Amazonas, provincia de Córdocanqui, distrito Río Santiago, y en el Departamento de Loreto, provincia de Alto Amazonas, distritos de Barranca y de Morona. En Ecuador, el territorio tradicional de la nacionalidad Shuar corresponde a la actual provincia de Morona Santiago. (p. 28)

Así que, la cultura Shuar en el territorio ecuatoriano estuvo en constante desplazamiento en toda la región amazónica -efecto de la llegada de la colonización occidental y del rol que juegan las grandes empresas petroleras en esta región del país- llegando en la actualidad a concentrarse en la provincia de Morona Santiago, de hecho:

La expansión de la colonización occidental, bajo la forma de la ocupación agrícola y minera (de la que, la más formidable ha sido la explotación petrolera) ha obligado a los Shuar a abandonar sus territorios ancestrales, concentrándose, principalmente, en la provincia de Morona Santiago [...] (p. 28)

Siendo esta provincia el entorno donde el Shuar y el mestizo han “mediado” con el colono que se ha apropiado de espacios territoriales en la amazonía.



Fig 13. *Espacio Shuar occidentalizado*, 2017. Archivo: The New York Times.



Ancestralmente, la nacionalidad Shuar se encontraba conformada por diversas familias que podrían compartir una sola residencia o un grupo de residencias aledañas. La poligamia fue muy frecuente en el entorno social, siendo esta forma de vida una fortaleza del liderato masculino; hoy, esta condición se encuentra en un estado de transición, asimilando la forma del matrimonio occidental de la monogamia, pero también la práctica de la exogamia, efecto de la interacción con otros grupos étnicos.

Al crear un entorno familiar, se desarrolla un ecosistema dependiente del entorno natural que propicia la subsistencia del diario vivir, sin asignar derechos de propiedad privada sobre el territorio.

Esta forma de vida se mantendría hasta la llegada de la población colona que implantaría el sistema de comercialización occidental en este territorio, que generó en el Shuar un proceso de aculturación hacia nuevas formas de vivencia, mismo sistema que tiene sus orígenes en el superávit, tal como lo mencionó Yanis Varoufakis en su libro *Economía sin corbata* (2015) quien comenta que:

[...] hay que fijarse en dos cosas: primero, que es difícil que la caza, la pesca y la recolección de frutos puedan producir superávit, puesto que los peces, los conejos y los plátanos tienen una duración limitada —a diferencia de los cereales, el maíz, el arroz y la cebada, que se conservan—; segundo, que la producción de superávit agrícola generó los siguientes milagros de la sociedad: escritura, deuda, dinero, Estados, ejércitos, clero, burocracia, tecnología e incluso la primera forma de guerra bioquímica. (p. 13-14)

Esta forma de economía de acumulación fue trasladada al continente americano con la llegada de Cristóbal Colón e impuesta a las culturas ancestrales andinas y consecuentemente llegando al territorio amazónico.



Fig 14. Misión Salesiana junto con la etnia Shuar, (s/f). Archivo: Crónicas Salesianas.



Fig 15. Misionero salesiano junto a un niño Shuar, (s/f), Archivo: Crónicas Salesianas.



Antes de la llegada de la colonización occidental, la amazonía fue un vasto territorio que invitaría al Shuar a adentrarse a nuevas regiones, esto provocaría el surgimiento de subgrupos que devienen de la nacionalidad Shuar: Achuar, Shiwiar, Awajun y Wampis. Desde aquel momento, el Shuar y los subgrupos de esta etnia amazónica se encuentran en un proceso de aculturación profunda por parte de la cultura occidental, adoptando nuevas formas de vivencia con los habitantes colonos en el territorio amazónico.

Existen diferencias entre los grupos cercanos a las vías de comunicación y los ubicados en sectores lejanos, como el Transcutucú; los primeros, se caracterizan por tener una mayor relación con el mercado, mientras que en los segundos se mantienen bajo una economía tradicional, siendo su relación con el mercado más bien complementario. (p. 40)

La relación del entorno cultural Shuar con la población de Indanza, si bien se encuentran ubicados en el mismo territorio amazónico, no implica intercambios culturales exponenciales; pues la única conexión directa con la población indancense es el intercambio de objetos y animales por el territorio.

El espacio geográfico en el que se ubica Indanza en la actualidad pertenece ancestralmente al Shuar, con la llegada de los colonos y los intercambios que se realizaban con esta etnia amazónica se propició que el Shuar se desplazara a territorios selváticos más profundos. No obstante, el entorno amazónico activaría en el individuo indancense una conexión, si bien no directa con la cultura Shuar, sí por medio de los elementos naturales que les ofrecería la amazonía; elementos con los cuales los Shuar ya tenía una relación ancestral y que el individuo proveniente de la sierra ecuatoriana tendría que comprender y adaptarse a los mismos, generando así sus propios procesos de identificación.



1.3. Proceso de Identificación

Indanza y el espacio habitado del entorno, han generado un proceso de relación desde los inicios del siglo XX; los primeros habitantes, provenientes de la sierra ecuatoriana, ya tuvieron que adaptarse a un espacio natural que distó de su paisaje cotidiano en aquella época. Los páramos andinos con grandes espacios de pastos y vegetación de mediano tamaño contrastaron con el imponente hábitat de la selva; el cuerpo del migrante-colono estuvo rodeado por vez primera de una gran y densa vegetación que provocaría el difícil acceso al territorio y limitaría la visibilidad de un todo en cuanto al paisaje; el cielo azul se cubría por una inmensa cantidad de hojas provenientes de árboles que alcanzarían incluso hasta 50 metros de altura, según los relatos de los abuelos indancenses.

La experiencia individual y colectiva de los primeros habitantes provenientes de la sierra sobre el entorno natural amazónico tuvo una lógica de asimilación y adaptación a los elementos del medio, dotándolos de atributos en función a un valor previamente consignado mediante la interacción con el entorno, influyendo así -en la actualidad- en las connotaciones socioculturales de Indanza y de la subjetividad de este entorno.

Edmond Khzam Díaz en su ensayo *La percepción ambiental como significación del paisaje: implicancias teóricas desde la relación del ser humano y el entorno* (2008) manifiesta:

El paisaje surgiría entonces, como una experiencia cognitiva en función de metas u objetivos, a través de los cuales el individuo ordena esa experiencia cognitiva. Orden que puede darse tanto desde una perspectiva netamente utilitarista, o bien emocional, relacional y estética. (p. 4)

Es así que, desde la práctica y las relaciones con el entorno, el ser y su colectivo, a través de la percepción, dan una significación al espacio habitado, el cual parte desde la condición del contexto y de las experiencias devenidas del mismo.

Para adentrarnos en los procesos de identificación en el entorno amazónico es necesario puntualizar que si bien no existe evidencia alguna de influencia del estilo de vida y vestimenta del Shuar sobre el entorno indancense, sí se puede visibilizar



una relación con esta cultura ancestral por medio de su gastronomía y medicina ancestral. Esta influencia fue consecuencia de la interacción del migrante hacia el hábitat del oriente con sus diferentes elementos ambientales.

Para hablar de la relación gastronómica y medicinal, en este lugar, es necesario hablar desde la percepción de la semiótica aplicada por medio de sus tres elementos fundamentales: sintáctica (relación entre los signos), semántica (significado de los signos) y pragmática (forma en cómo se interpreta los signos).

Ferdinand de Saussure, padre de la lingüística, definió a la semiología como la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la sociedad, interpretando al signo como díada, en la que el significado y el significante tienen una relación íntima y donde el significado será el concepto y el significante la huella psíquica o física del signo. En el libro *Sabiduría de la Cultura Shuar de la Amazonia (sic), ecuatoriana* se lee lo siguiente:

La Semiótica empieza por identificar los lenguajes. Ese gran conjunto, que según Saussure es heteróclito, debe ser dividido en unidades de investigación. Siguiendo a Iuri Lotman, se puede definir lenguaje como cualquier sistema organizado de signos que sirva para la comunicación entre dos o varios individuos, incluyendo en el primer caso la auto comunicación en la que un mismo individuo es emisor y receptor del mensaje. (V. A., 2012, p. 144)

No solo utiliza el lenguaje verbal para reconocerse, también se encuentra presente diferentes elementos que ayudan a un proceso de identificación del ser; existen otros tipos de lenguajes propios de la cultura como los gastronómicos o medicinales que a veces no son percibidos como medios de comunicación; pese a que a la semiótica tradicionalmente se le encasilla al entorno lingüístico, es necesario visualizar nuevos espacios donde también se puedan identificar estos signos.

Todas las culturas desarrollan códigos, signos y estructuras que se encuentran en constante modificación, forma que se emplea como método de supervivencia, decodificando, interpretando y asimilando las culturas externas a su entorno social, mismo que según el semiótico peruano, Oscar Quezada, manifiesta que:

[...] la existencia del ser no debe buscarse filosóficamente en el ente abstracto del ser sino en el ser de la cotidianidad, en el que hace a diario su existencia. La comida,



como eje dinamizador de la economía, el mundo doméstico, la relación hombre-naturaleza, la biotecnología, que es conocimiento, en definitiva, construye la cultura, la lengua, la cosmovisión. (V. A., 2012, p. 145)

Como se mencionó anteriormente, existe una relación inherente entre el ser y la cultura; esta se puede articular por medio de la comida, elemento primario para la subsistencia en la cotidianidad del entorno. Uno de los elementos más representativos en Indanza, y por el cual esta población genera sus procesos de identificación, es el que se visualiza por medio de la gastronomía, la cual fue una fuerte influencia y asimilación de la cultura ancestral Shuar.

De otra parte, Silvia Rivera Cusicanqui, en la entrevista realizada por Ana Cacopardo, hace referencia al proceso de elaboración de comida como un medio de rumiar ideas, en la que los temas de la vida sirven para dar continuidad, de hecho es en el hábito de la preparación de alimentos del día a día que se aprende a pensar y asociar el entorno, lo que Cusicanqui denomina rumiar ideas. La cocina va más allá del solo hecho alimenticio, por este medio se establece y restablece la identidad; de hecho, en la compilación *Sabiduría de la Cultura Shuar de la Amazonía ecuatoriana* se menciona que:

En la búsqueda de comida se conjugan conocimientos, narraciones, prácticas, relaciones sociales, simbolismos, etc. Más allá de cumplir una función vital y de los placeres del gusto y del olfato, las culturas amazónicas crean y recrean su identidad en la gastronomía a la que se le dedica gran parte del día: para tener algo que comer, se debe cultivar, cazar, pescar y esas actividades están ligadas a una cadena de actividades, rituales, mitos, tabúes, etc. (V. A., 2012, p. 146)

Desde esta perspectiva atribuimos a la cocina y a la gastronomía un proceso de identificación del ser hacia el entorno.

Para hablar de la comida y de la gastronomía en Indanza se tiene que evidenciar el alimento originario del Shuar y cómo esta forma se eleva a paradigma por la interacción con el entorno migrante-colono. Para ello se desarrolla un estudio de lo gastronómico de la amazonía, platos originarios de la cultura Shuar que ejerce en el espacio indancense un beneficio en torno a lo alimenticio y lo cultural, un estudio que si bien es relevante para comprender este proceso de identificación no se ahondará en él para no incurrir en un distanciamiento del objetivo principal de la



investigación. Sin embargo, en el libro *Sabiduría de la Cultura Shuar de la Amazonia ecuatoriana* (2012), se realiza un análisis del plato a partir de los estudios del semiótico Charles Morris.

1. El nivel sintáctico que analiza las relaciones entre los componentes del texto (signo). Se presenta en forma de recetas para la combinación armónica de los elementos.
2. El nivel semántico analiza las cuestiones referentes al significado de los signos; da cuenta de los diferentes grados de significación que llegan a tener las comidas.
3. El nivel pragmático establece las relaciones entre los signos y los usuarios; se establece así la huella de una práctica social. Servidas de una u otra manera, en algún lugar en especial, para alguien determinado o a quien se le excluye de compartirlo, por razones de salud, por tabú, etc. las (sic) relaciones pragmáticas que se generan con las prácticas culinarias son muy peculiares por ser una demostración cultural profunda. (p. 150)

Por medio de esta metodología se evidencia el elemento gastronómico en el espacio más íntimo de la ser indancense, visualizando y relacionando su posibilidad en el proceso de identificación.

Indanza y su gastronomía cuenta con una tensión entre la ancestralidad andina y amazónica, estos dialogan entre sí para generar el sentido del ser, asimilando y reconociéndose el entorno. La cocina del lugar es extensa, cada persona realiza la preparación del plato de acuerdo a su aprendizaje familiar, desde el cerdo, cuy, vaca (animales provenientes de la sierra) hasta la guatusa, guanta, armadillo (roedores de la amazonía) son realizados en distintas preparaciones como: caldos, secos, ahumados entre otras formas de cocina en este espacio. A más de los anteriores mencionados existe un plato emblemático no solo de Indanza sino de toda la región amazónica que ha influenciado al colono, este es el Ayampaco, plato ancestral de la cultura Shuar y que los pobladores oriundos de la sierra han generado una reinterpretación de este alimento potenciado por su contexto ancestral andino. Así también, existen otros platos en el entorno indancense que parten desde la cosmovisión Shuar, pero a su vez se descontextualizan de la misma, generando una revalorización en la gastronomía local.



Así como se evidencia la gastronomía como medio de reconocimiento con el entorno también se puede evidenciar otro elemento fundamental para el vínculo con el ambiente amazónico y las plantas medicinales. La población migrante-colona puede identificar diversas plantas como productos curativos para malestares cotidianos, así como también enfermedades complicadas. Existe gran variedad de plantas en la amazonía ecuatoriana que cumplen la función de aliviar o sanar molestias, dolores o enfermedades. Este conocimiento parte de la interculturalidad que se manifiesta en la amazonía y, para ello, las culturas ancestrales de esta región -directa o indirectamente- han influido en el aprendizaje de plantas medicinales de Indanza.

Partiendo de esto, es pertinente hacer una breve reflexión acerca de la medicina alternativa y el impacto que tiene en el entorno. Si bien la medicina occidental está presente en el lugar mediante las instituciones públicas que se encuentran, es bien sabido que la población indancense antes de acudir a una de estas instituciones, realiza sus propios remedios: infusiones, extractos de plantas, jarabes, entre otros, aliviando las molestias que aquejan a un miembro familiar en el caso que se presente un malestar; en innumerables ocasiones estas pueden calmar o sanar lo que la medicina occidental no logra.

Dentro del marco estudiado, proceso de identificación, es claro que, desde la gastronomía hasta la medicina del lugar, da cabida a la reflexión sobre la interculturalidad presente constantemente en Indanza. En una entrevista de 2019 realizada por el Diario El Tiempo al cañarense Paul Armando Muyulema Ph.D y profesor de la Universidad de Wisconsin EE.UU, acerca de la interculturalidad, él se manifiesta sobre esto como un proceso de aprendizaje que implica dos factores importantes a la hora de hablar de las relaciones culturales: la empatía y la imaginaria.

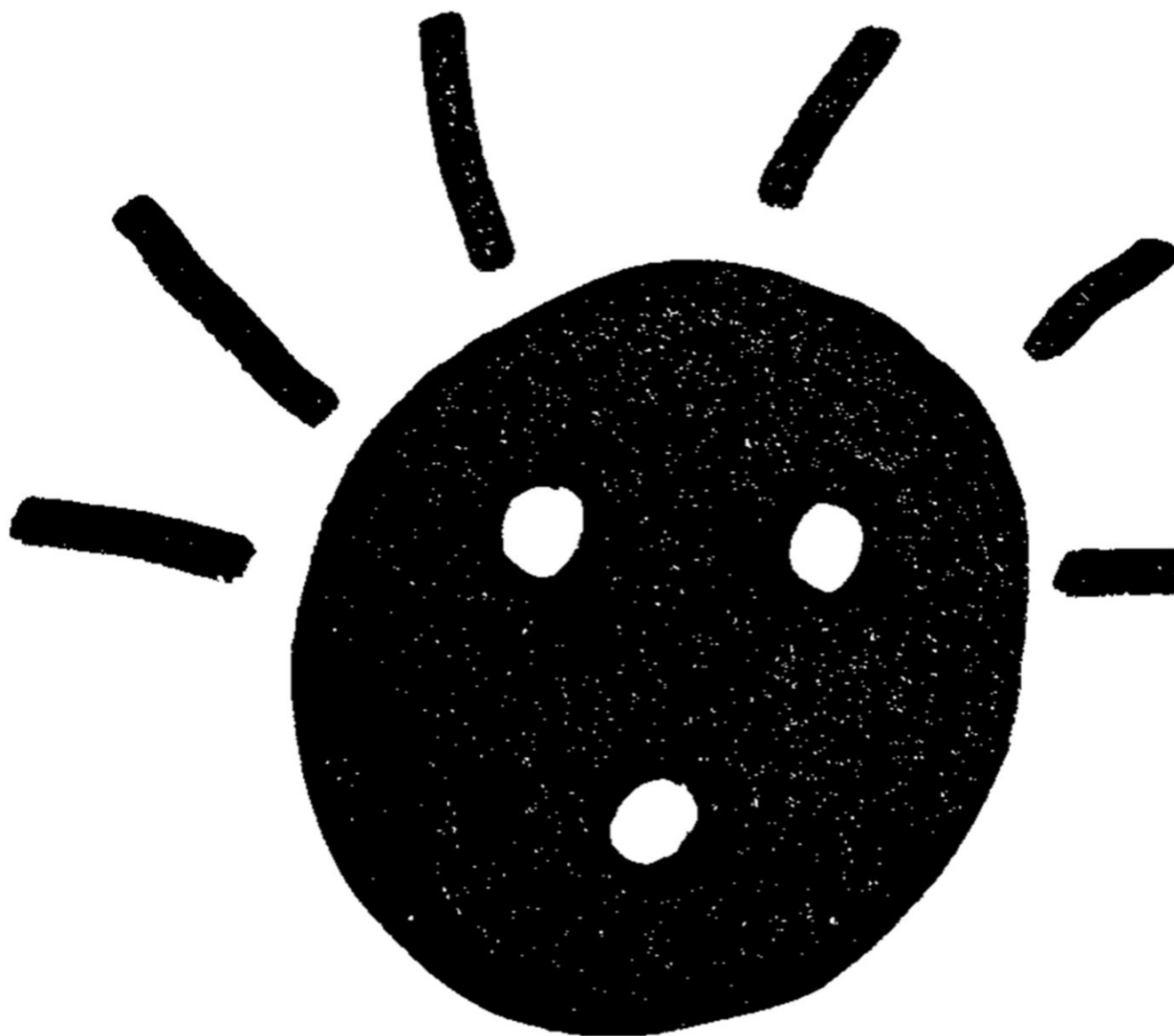
En el entorno empático se realiza una reflexión desde el proceso educativo, la valoración de las culturas y del espacio social; mientras que, para el espacio imaginario, es necesario ser conscientes de nuestra incompletitud cultural, estar predispuesto a aprender del otro.



De modo concluyente, Indanza desde siempre ha generado un diálogo acompañado de tensión entre el entorno andino y amazónico, reconociendo y articulando las relaciones culturales que se ejercen hoy ancestralmente.

CAPÍTULO II

Petroglifos del Catazho y el entorno.





2.1. La historia del arte rupestre en el entorno de Morona Santiago

Para comprender la influencia del entorno cultural sobre la parroquia Indanza es necesario evidenciar el espacio ancestral en este territorio que desde su primera conexión con el ser humano ha dialogado y generado elementos que trascendieron el tiempo-espacio siendo los mismos una gran potencia de relación para los entornos culturales venideros situados en este lugar.

El territorio en el cual se encuentra ubicado la parroquia Indanza ha sido habitado, desde la época precolombina, por diferentes culturas que en el transcurrir de la historia han dejado huellas de su paso por esta geografía. Esto se puede evidenciar por vestigios arqueológicos encontrados en el sitio como: hachas, cerámicas y lo más representativo del lugar, los Petroglifos de Catazho. El conocimiento que se tiene de este entorno es casi nulo, a pesar que se pueden encontrar archivos de tesis investigativas sobre esta arqueología, todas son interpretaciones de lo que podría ser y una de las investigaciones más relevantes acerca de este entorno se realizó en 2010 por *María Fernanda Ugalde* y de ella no se evidencia un análisis concreto sino meras hipótesis.

Estos elementos mencionados se los puede observar en fincas que se encuentran circundantes al lugar y que dan cuenta del arte rupestre y grabados que han dejado los ancestros amazónicos que han resistido durante siglos en el sitio mismo donde fueron realizados, siendo este un entorno de reflexión cultural propio de la práctica cotidiana de los lugareños.

Para visualizar el valor del entorno arqueológico del Catazho se debe evidenciar el impacto que ha tenido en la sociedad indancense y para esto es necesario partir desde el conocimiento de esta rama de la arqueología, empezando a preguntarnos sobre qué es arte rupestre.

Ante este cuestionamiento, se puede decir -más allá de lo que se contemple en textos especializados- que es aquella acción realizada por la intervención humana, donde se visibiliza la cosmovisión cultural de un entorno en el espacio-tiempo, acto



que se manifiesta con la actividad del grabado o la pintura sobre una superficie rocosa. Es así como se dice que:

En su paso por el mundo, el hombre ha dejado plasmadas en cuevas, piedras y paredes rocosas, innumerables representaciones de animales, plantas u objetos; escenas de la vida cotidiana, signos y figuraciones geométricas, etc., obras consideradas entre las más antiguas manifestaciones de su destreza y pensamiento. Antes del desarrollo de la escritura, las sociedades humanas posiblemente registraban ya, mediante la pintura y el grabado en piedras, una gran parte de sus vivencias, pensamientos y creencias. (Martínez D. & Botiva Á., 2004, p. 10)

Estas representaciones sintetizan una cosmovisión cultural que, mediante sutiles líneas, logran codificar la totalidad del entorno y al mismo tiempo evidencian la capacidad del ser humano por abstraer el espacio-tiempo que lo rodea.

En el libro anteriormente citado Manual de Arte Rupestre de Cundinamarca (2004), se realiza una reflexión acerca de la etimología del arte rupestre, el cual para motivos de esta investigación es relevante citar bajo el fragmento siguiente:

Su denominación como “arte” no significa que se trate de objetos artísticos en los términos y con las finalidades con que hoy los entendemos desde nuestra cultura occidental. Ésta es sólo una más de las formas como se ha intentado definir su significado. Lo “rupestre” hace referencia al soporte en que se encuentra (del latín rupe: roca). Quizás sea más indicado el término manifestaciones rupestres*⁴, pues la palabra “arte” implica darle un sentido que no necesariamente coincide con el que le dieron sus ejecutores. (p. 10)

Estas intervenciones rupestres parten desde una visión íntima del ser con el entorno, la necesidad de transmitir y perdurar durante siglos, evidencia a la humanidad como un ser que necesita manifestarse más allá del entorno habitado, trascendiendo en el tiempo.

El primer contacto que se tiene con el arte rupestre desde la mirada occidental fue en las Cuevas de Altamira en Santillana del Mar (España) en el año de 1879. En dicha cueva se pudo registrar numerosas pinturas rupestres representando a una manada de bisontes. El hallazgo de estas representaciones abrió una puerta para una mayor comprensión del entorno histórico-social en Europa. A partir de este punto la

⁴*Nota: Para efectos de este manual usaremos indistintamente las denominaciones arte rupestre y manifestaciones rupestres.



comunidad científica ha realizado constantes investigaciones acerca del origen de la humanidad por medio de estas expresiones alrededor del mundo.

En el Ecuador existen innumerables manifestaciones de lo rupestre alrededor de todo su espacio geográfico, pero la falta de recursos económicos en las investigaciones científicas ha sido un limitante para comprender la historia de nuestros ancestros. En un artículo titulado *La Gráfica Prehispánica Dentro De Los Procesos De Consolidación De La Identidad* (del investigador Diego González Ojeda) se menciona que:

La investigación científica en Ecuador se ha caracterizado por su limitación en más de un sentido. La arqueología no es la excepción. La escasez de trabajos en la disciplina contrasta con la existencia de yacimientos que dan cuenta de una historia de doce mil años. ¿Qué decir del estudio de los vestigios conocidos como arte rupestre? De lo que se ha podido constatar, no se aborda mucho el tema del arte rupestre en los estudios arqueológicos reconocidos del país. [...]. (2007)

No obstante, existen publicaciones aproximándose a este tema que, si bien no se profundizan por la falta de presupuesto en esta actividad, sí se puede visualizar un panorama general en torno a la arqueología en el Ecuador.

Existe documentación que da a conocer los primeros acercamientos al entorno del arte rupestre en Ecuador, así es como lo manifiesta Diego González Ojeda:

Las primeras noticias sobre arte rupestre en Ecuador provienen de estudiosos del siglo XIX como el científico alemán Alexander von Humboldt (1816) y el historiador ecuatoriano Federico González Suárez (1892); y de las primeras décadas del siglo XX: los científicos franceses René Verneau y Paul Rivet (1912) y el arqueólogo alemán Max Uhle (1933) [...]. (2007)

Así mismo existe un entorno de arte rupestre en la provincia de Morona Santiago que se encuentra en proceso de investigación, pues este territorio posee una inmensa cantidad de vestigios arqueológicos que parten desde objetos cerámicos, montículos hasta la más grande extensiones de petroglifos en el territorio.

A inicios de la década de los '50 del s. XX diferentes arqueólogos se han situado en los territorios de la Amazonía, han realizado diversos estudios en diferentes sitios evidenciando hallazgos de variados elementos arqueológicos como:



cerámicas, material lítico, edificaciones y más. En la tesis de Andrés Alexander Mosquera Perugachi titulada *Análisis icónico de los Petroglifos de Catazho - (Morona Santiago)* (2014) menciona a las primeras investigaciones arqueológicas realizadas en esta región:

En los años 50 del siglo pasado se realizaron las primeras investigaciones arqueológicas en el Oriente ecuatoriano a cargo de Betty Meggers y Clifford Evans. [...] Se interesaron por el material cultural de la parte norte del oriente ecuatoriano. Producto de esta investigación Meggers y Evans llegaron a establecer una secuencia cultural para el Río Napo representada por las siguientes fases: Yasuní; Tivacundo; Napo y Cotacocha (Evans y Meggers, 1968). (p. 7)

Morona Santiago y la amazonía ecuatoriana al estar rodeada por densa vegetación ha sido un limitante para el desarrollo de esta actividad, no obstante, se pueden encontrar varios estudios realizados en esta zona donde se evidencian vestigios culturales que datan del 1100 a. C y el 170 d. C, según las investigaciones dirigidas por el Padre Pedro Porras (1915-1990) en las orillas del Río Upano en el Cantón Morona, aproximadamente en la década de 1970.

La primera relación de la arqueología en Morona Santiago fue con el Padre Pedro Porras, revelador de elementos arqueológicos relacionados con la cultura Upano. En el artículo *Catazho: Arte rupestre en la amazonía ecuatoriana* (2012) de María Fernanda Ugalde se menciona:

Los trabajos del Padre Pedro Porras fueron pioneros en esta región; él registró importantes sitios de petroglifos, como aquellos del Alto Napo (Porras 1961, 1972, 1985). Sus incursiones no se limitaron a la Amazonía norte; también en la provincia de Morona Santiago Porras llevó a cabo estudios, concentrados en la zona del río Upano, precisamente en el sitio Huapula, a las faldas del volcán Sangay (Porras 1987). (p. 282)

Así también el Padre Porras evidenció la presencia de culturas prehispánicas en Morona Santiago, una hipótesis que deviene del hallazgo de centenares de pirámides truncadas y por medio de los vestigios cerámicos obtenidos de excavaciones estratigráficas en el territorio tal como se muestra en el artículo citado:

Resultado de los importantes descubrimientos del Padre Porras fue el sacar a la luz dos aspectos hasta entonces desconocidos de la arqueología de Morona Santiago: detalles sobre los patrones de asentamiento prehispánicos y sobre el material cultural utilizado en la zona, especialmente la cerámica. (2012, p. 282)



Sin embargo, más adelante se pondría en duda la validez estratigráfica de los trabajos del Padre Pedro Porras, a través del estudio arqueológico en la cuenca del Alto Upano con Ernesto Salazar quien continuó la investigación y al que tiempo después, se uniría Stephen Rostain. “Los trabajos arqueológicos en el área del río Upano fueron continuados, bajo el patrocinio del Instituto Francés de Estudios Andinos, por Ernesto Salazar (1998a, 1998b, 2000) y Stephen Rostain (1999, 2006)”. (2012, p. 283)

Ernesto Salazar registró un sistema social que contaba con aldeas agrícolas conectadas entre sí por caminos locales y regionales, invitando a reflexionar acerca de una posible concentración de poblaciones humanas en el periodo de Desarrollo Regional (300 a. C. - 800 d. C) y:

Si bien Porras propuso una datación para la cultura Upano entre el 1100 a. C. y el 170 d. C., los fechados obtenidos por Salazar apuntan a una construcción de los montículos no antes del 400 a.C., dato con el cual esta cultura se situaría en el periodo de Desarrollo Regional. (p. 283)

Es así como Ernesto Salazar evidenciaría un periodo preciso para la cultura Upano con los estudios de campo realizado; Stephen Rostain también sería parte fundamental dentro de la etapa cultural cronológica de esta región, logrando visualizar una diferenciación entre la cultura Upano y otra cultura que se asentó posteriormente en el mismo territorio y la que Rostain la denominaría Huapula.

La secuencia ocupacional del Alto Upano se complementó gracias a los estudios de Stephen Rostain, quien además de la llamada “Tradición Upano” sugerida por Porras y confirmada por Salazar, pudo establecer la existencia de otro conjunto cerámico, con características distintas y cronológicamente más tardío, al que denominó Huapula. (p. 283)

La cultura Upano estaría situada entre 700 a. C y 400 d. C., y la cultura Huapula entre el 700 a. C y el 1200 d. C.

Entre las excavaciones realizadas por Rostain, se evidencia a más de elementos arqueológicos una capa de lo que parecería ser ceniza volcánica perteneciente al volcán Sangay, esta ceniza hallada en el lugar da una suerte de diálogo de lo que podría haber pasado en el contexto de estas dos culturas.



En base a estos datos, Rostain plantea una secuencia cultural para el complejo Huapula conformada por dos ocupaciones humanas. La primera sería la responsable de la construcción de los montículos, y vendría a ser la llamada cultura Upano (700 a.C. - 400 d.C.); y la otra es la cultura Huapula (700 d.C. - 1200 d.C) que se asentó en el complejo de montículos después de que estos fueron abandonados por los antiguos pobladores, posiblemente debido a la erupción del volcán Sangay (Rostain 1999: 82- 83). (Mosquera A., 2014, p. 10)

Desde los análisis desarrollados por Estanislao Pazmiño en torno a la cerámica encontrada en el sitio, se realiza una reflexión enfocada a la cronología de las diferentes culturas habitadas del lugar en el transcurrir del tiempo, incluso evidencia un entorno cultural anterior a los desarrolladores de montículos.

Siguiendo una línea crítica del trabajo de Porras, en una investigación reciente realizada por Estanislao Pazmiño, se establece la existencia de 3 ocupaciones en el sitio la Lomita excavado años atrás por Salazar. A través del análisis cerámico del material cultural recuperado, Pazmiño (2008) redefine la secuencia cronológica establecida por Porras (1987); planteando la existencia de una ocupación anterior a la de los constructores de los montículos, a la que denominó “Sangay”. Las otras dos ocupaciones serían las establecidas previamente por Porras (1987) como Upano; y Huapula por Rostain (1999). (p. 10)

En este sentido el entorno cultural arqueológico de Morona Santiago define una cronología histórica partiendo de la Cultura Sangay y seguida por la Upano y la Huapula.

La influencia que tuvieron estos grupos culturales en las etnias que transitan estos territorios actualmente se pueden evidenciar según los estudios de Rostain por similitudes en el entorno cotidiano vivencial, desde la forma de ejecución de la arquitectura hasta aspectos de la relación que llevan las persona con sus alimentos.

En un trabajo posterior, de carácter etnoarqueológico, Rostain (2006) desarrolló una comparación entre los hallazgos domésticos de la excavación mencionada (“la casa Huapula”) y las casas que construyen y ocupan los actuales habitantes de la región (grupos achuar). Encontró analogías en diversos aspectos, como la colocación de las casas en la parte superior de un montículo artificial; las dimensiones de la superficie de la casa (alrededor de 80 m²); y la costumbre de enterrar parcialmente vasijas grandes, en el interior de la casa, con la finalidad de mantener frescos los alimentos almacenados. (Ugalde M., 2012, p. 283)

De esta manera se puede aludir al entorno amazónico ancestral como el resultado de la asimilación cultural de diversas etnias que transitaron estos espacios desde el entorno prehispánico-precolombino hasta la actualidad.



En otras investigaciones realizadas por Paulina Ledergerber y Catherine Lara, al sur de la provincia, en el sector del Valle del Río Cuyes - Gualaquiza, se visualizan en las altas montañas estructuras de piedras a manera de muros, mismas que serán utilizadas como una forma defensiva según Ledergerber y los cuales estarían relacionadas con la lógica andina.

[...] Ledergerber (1995: 343) menciona que los sitios registrados en las zonas montañosas son estructuras con muros de piedra ubicadas en las partes altas de los cerros y que posiblemente eran sitios de defensa. A diferencia de los sitios de las “tierras bajas” en los que la evidencia de material cultural hacen pensar en la existencia de sitios de carácter doméstico mayoritariamente ubicados en los barracos de los ríos. Por lo tanto, la investigadora concluye a manera de hipótesis que los sitios de las partes altas están más vinculados a la lógica de las poblaciones de los Andes (Ledergerber 1995: 370). (Mosquera, 2014, p. 11)

Así como Ledergerber realiza una reflexión del espacio arqueológico y su relación con el entorno andino, Catherine Lara también se acercará a esta hipótesis. Dentro de los análisis realizados por Lara en el sitio, se destacan estructuras de piedras en diferentes lugares que estarían relacionados con la visión de asentamientos sociales, este espacio tendría una relación con el entorno cultural cañari, siendo esta zona importante para un posible intercambio cultural entre la amazonía y la sierra ecuatoriana.

Otra investigación fue realizada por Catherine Lara, quien, en su tesis de licenciatura con el objetivo de evidenciar la importancia de la metodología del reconocimiento arqueológico, presenta datos acerca de la existencia de sitios arqueológicos conformados por estructuras de piedra en varios sectores del valle del río Cuyes. En base a su función los clasificó en los siguientes tipos: terrazas (agrícolas - habitacionales), pucaros y sitios ceremoniales. Estos sitios, en su mayoría, posiblemente de filiación Cañari (Lara 2009), reflejan la importancia del valle del Cuyes por ser una zona de contacto ideológico, étnico y comercial entre las poblaciones de la Sierra y la Amazonía (Lara 2009). (p. 11)

Esta posible relación de intercambio cultural entre la sierra y la amazonía, es una hipótesis que, si se mira desde la contemporaneidad, genera lazos íntimos hacia los procesos de interculturalidad que se encuentran activos en el oriente, siendo este un puente de saberes que parte desde la ancestralidad hasta la actualidad.

De esta forma se visualiza un panorama general hacia los procesos de investigación arqueológica realizados a lo largo del s. XX y XXI en Morona Santiago,



visibilizando la influencia que potencia la ancestralidad amazónica a las culturas venideras en el transcurrir de la historia. El arte rupestre, o manifestaciones rupestres, es el medio por el cual se intenta comprender la actividad que ejerció la humanidad desde su primer contacto en el territorio, misma expresión que se encuentra a gran escala en esta geografía, compartiendo gráficas iconográficas en los diferentes cantones de la provincia.

2.2. Los Petroglifo del Catazho y la relación en el entorno cultural

Los Petroglifos del Catazho son expresiones de arte rupestre o manifestaciones rupestres, resultado de la expresión humana. Figuras simplificadas que denotan una interpretación del entorno en el cual fue gestado, al ser simples y creados sin énfasis en la representación mimética, surge una atmósfera de ambigüedad interpretativa y al tiempo genera una gran riqueza de posibilidades creativas.

Tomando en cuenta esto se puede decir que el trazo del petroglifo interactúa subjetivamente con el ser que habita el entorno y a la vez juega con el espacio que le rodea. Se busca conexiones con dicha creación y su relación con el medio ambiente donde se encuentra ubicado para así lograr decodificar la figura, esto provoca que no solo se genere un ambiente de contemplación, sino que se interactúe con elementos que pueda ofrecer el entorno para un mayor disfrute de dicha figura rupestre y es ahí donde radica la importancia del petroglifo y su función en el espacio-tiempo.

Para asimilar su función en el entorno es necesario mencionar que el Cantón Limón Indanza es un espacio donde estas manifestaciones rupestres se encuentran presentes a lo largo de toda su geografía, siendo la más representativa *Los Petroglifos del Catazho* en la parroquia Indanza, esto se debe a la gran concentración iconográfica que se evidencia en esta zona.

En estudios realizados en 2010 por María Ugalde Mora se logró inventariar 122 rocas intervenidas y no se descarta la posibilidad de aumentar esta cifra. Partiendo de estas investigaciones y de tesis realizadas por estudiantes de la PUCE en el entorno arqueológico del Catazho, las mismas que fueron dirigidas por Ugalde, se desarrollará un panorama general sobre la comprensión del petroglifo en el entorno indancense.

La mayor concentración de los petroglifos está ubicada en las proximidades del Cerro Catazho, en las comunidades Bella Vista y San José de la Parroquia Indanza, Cantón Limón Indanza, Provincia de Morona Santiago. En este lugar circundan los ríos Campo Alegre, Indanza y Chinampiz.



Fig 16. *Panorama de los Petroglifos del Catazho, (s/f), anónimo.*

Es necesario mencionar que el entorno de estas manifestaciones rupestres fue poco comentado y conocido fuera de su geografía décadas atrás, estas expresiones conviven con los pobladores que transitaban diariamente en el espacio, realizando



sus actividades cotidianas, tal como se menciona en el Capítulo I de esta tesis sobre los pobladores provenientes de la sierra ecuatoriana a finales del s. XIX.

En una investigación realizada en el año 2010 y publicada en el 2011 titulada *Investigaciones arqueológicas en Azuay y Morona Santiago* del INPC (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural) y dirigidas por María Ugalde Mora y Alden Yépez Noboa se anota lo siguiente:

Parte del paisaje cotidiano para los moradores de la zona (en su gran mayoría colonos originarios de la sierra que practican la ganadería), despertaron también el interés en algunos estudiosos, sin que esto haya llevado a la realización de investigaciones sistemáticas, ni a publicaciones que divulguen la existencia de este conjunto de bienes culturales en el ámbito científico. (p. 24)

Este espacio cultural desde su primer contacto con el colono fue un secreto a voces, despertando la curiosidad de propios y extraños y llegando a visibilizarse como el entorno de manifestaciones rupestres más grande de la provincia de Morona Santiago y del Ecuador.

Desde que se evidencia un interés por la investigación de esta arqueología en el entorno indancense, la población del lugar en el transcurrir del tiempo ha tenido la intención de preservar este espacio cultural, entre errores y aciertos se han generado diversos proyectos de preservación con el impulso inicialmente desde la Institución Educativa de Indanza mediante sus autoridades y estudiantes.



Fig 17. *Petroglifos del Catazho*, (s/f), Darío Brito.

Para hablar del petroglifo y su cosmovisión es necesario mencionar su entorno y en el paisaje donde se encuentra situado el material de estudio se visibiliza un imponente cerro que lleva el mismo nombre de los petroglifos *Cerro Catazho*, teniendo este una estrecha relación para la mitología del lugar y del petroglifo.

El cerro Catazho, con su particular forma, jugó un papel importante para la mitología shuar local, a juzgar por varios relatos⁵, y consideramos muy probable que también pudo jugarlo en épocas anteriores a la presencia shuar en la zona, al ser un accidente natural tan notorio e imponente. (p. 24)

El petroglifo y el entorno crean un paisaje subjetivo del espacio habitado en el que la relación que existe entre estos dos elementos son el medio principal donde se crea y recrea la subjetividad del mismo.

⁵ 5.- Ver por ejemplo la leyenda antes mencionada “El diablo ahumado”, publicada en “Limón Indanza, jirón del oriente”, redactada por Lic. Cristóbal Martínez y recopilada por Lic. Raúl Peláez Arévalo.



Fig 18. *Cerro Catazho*, 2018, Paul Castro Zaruma.

El paisaje, y lo que conocemos de él, como bien se ha dicho, parte desde la necesidad del ser humano en reconocerse en un espacio-tiempo y el resultado del diálogo entre el espacio ambiental y la cultura o desde la misma espontaneidad que se visualiza en el entorno. El petroglifo y el paisaje forman un espacio cultural que va más allá de una parte estética, estos dos elementos generan un paisaje cultural



asignando significados a los diversos elementos naturales que los rodean y gesta una relación que trasciende en el espacio-tiempo. “[...] Según Iwaniszewski (2007), estarían manifestando su cosmovisión, ideas, vida social, siendo vistos como productos de estructuras sociales y representaciones que pueden ser morales, estéticas, afectivas, narrativas, etcétera”. (Granja, 2014, p. 7) Es necesario mencionar que el paisaje se transforma de acuerdo a cada tiempo histórico, reflexión que algunos teóricos han retomado, sabiendo que la acción de crear manifestaciones rupestres tendría como hito la domesticación del entorno ya que parten desde la experiencia y reflejo del medio que lo rodean.

Del mismo modo, Criado (1993) señala que los petroglifos organizan el paisaje a través de una geografía de lugares y movimientos, de zonas puntuales y de líneas de desplazamiento entre ellas; “la realización de petroglifos supone la “construcción” de una obra artificial que concreta un efecto intencional permanente y, además, generalizado del hombre sobre el medio” (Criado 1993: 39 40). (p. 8)

Es así que el entorno posee una connotación significativa, un espacio-tiempo donde el medio habitado influyó de tal manera que activaría en la persona la necesidad de representarse, así que:

Siendo los petroglifos el resultado de la interacción del ser humano con el entorno han generado un paisaje que puede ser comprendido como “la síntesis entre lo físico, lo biológico y lo cultural, como una manifestación de la diversidad del espacio geográfico que se constituye en elemento de identidad territorial y el resultado de la relación sensible del individuo con su entorno percibido” (Biel 2009). (pp. 9-10)

En este sentido se manifiesta lo simbólico del paisaje, ese hito devenido en el petroglifo, sus ríos, quebradas, montañas y cerros, formaron parte de la relación y comprensión hacia el espacio habitado y por ende la probable incitación gráfica rupestre, como un rasgo direccionado a la domesticación del entorno físico.



2.3. Análisis iconográfico del Petroglifo del Catazho

La creación de gráficas sobre rocas demuestra una intención, como se mencionó anteriormente, y resulta difícil relacionarlos con un significado concreto, pues al estar descontextualizados no se puede definir con exactitud el entorno y su influencia, mismos que motivaron al individuo en la creación de los petroglifos.

Se han realizado aproximaciones interpretativas para ampliar el panorama acerca de estos personajes, en la Tesis citada anteriormente de Andrés Mosquera (2014) y dirigida por María Ugalde Mora enfocada al análisis icónico de los Petroglifos del Catazho desde el ámbito semiótico y sus posibilidades en este entorno, denotando lo siguiente:

En nuestra investigación concebimos el arte rupestre como un sistema semiótico que tiene como objetivo fundamental: significar. Con esto nos referimos a que los petroglifos están constituidos por signos que se relacionan en un sistema, comunicando contenidos a través de un proceso de significación. (Mosquera, 2014, p. 20)

Mosquera menciona que la investigación ha tenido limitantes que imposibilitan contextualizar un todo acerca de estas manifestaciones, partiendo del hecho evidente que todo el contexto referencial que evidenciaría la intención en estas representaciones en piedra ha desaparecido en el paso del tiempo, sin contar que su datación hasta la actualidad no es concreta y, por ende, limita su significado. “Entonces, en nuestra investigación es imposible alcanzar una interpretación que llegue a un nivel semántico sin caer en subjetividades y especulaciones”. (p. 20) En la investigación también se evidencia la idea del signo, enfocando a unidades independientes del conjunto de las manifestaciones rupestres del Catazho, así como el uso no solo del significante, sino de la sintaxis que identifica el orden y la estructura para con ello reflexionar y relacionar los procesos de comunicación desde la parte gráfica.

El lenguaje desde el panorama semiótico también se utiliza para evidenciar una correlación con los petroglifos; Mosquera parte desde los conceptos tanto de Ferdinand de Saussure como de Roland Barthes (1912-1980) quienes coinciden en la reflexión acerca de significante y significado. Dentro de la noción de Saussure



menciona que estos elementos se separan dependiendo de la comunidad lingüística y que la importancia radica en la creación mental de la imagen, resultado que pasaría a formar parte del significado. Dentro de la noción de Barthes, él entiende al significante con la forma de expresión y el significado como el contenido.

Siguiendo con las reflexiones acerca de la semiótica, de la idea del habla y lengua como conductor para un acercamiento hacia estas representaciones rupestres Saussure manifiesta que el lenguaje transita entre lo individual y lo social, que no se puede deslindar esta relación: “[...] con lo cual realiza una diferenciación entre lengua y habla, la primera es una creación colectiva e inconsciente que el individuo registra pasivamente y la segunda es individual y consciente porque es la expresión concreta de la lengua” (p. 21). Consiguiente a esta declaración se realiza una cita de este filósofo lingüista donde expresa la idea de la lengua como el punto de inicio para la manifestación del lenguaje, esta entidad es exterior al individuo, formando parte del entorno social, resultado de un fenómeno de contrato establecido por los miembros de un entorno comunitario, gestando parámetros que posibilitan codificar y decodificar los mensajes hasta trascender la idea de la existencia concreta y formando parte del inconsciente. El espacio del habla se conforma desde lo individual, el individuo es consciente de su acción en el entorno, facultando variaciones entre los códigos, esto se debe al proceso psicológico y físico que se ejerce en el campo del habla pero que no afectarán a la estructura del lenguaje establecido por la comunidad, según Mosquera.

En base a la distinción elaborada por Saussure, nosotros podemos caracterizar el universo de los petroglifos del cerro Catazho de la siguiente manera: cada uno de los grabados está fijado en las rocas de acuerdo a reglas o normas establecidas por el grupo social que los elaboró. Estas convenciones han sido establecidas inconscientemente, es decir se encuentran en el plano de la lengua. Con lo cual queremos decir que: 1) existieron reglas para graficar los motivos de los petroglifos 2) que hay normas y pautas para la combinación de los motivos 3) que hay sectores de la roca en la que solo pueden aparecer ciertos grabados. (pp. 21-22)

Así también, se menciona que en el entorno arqueológico los petroglifos son atribuidos a un sistema de comunicación no verbal y, partiendo de esto, el soporte (la roca) pasaría al espacio concreto, mismo que estará evidenciado por las manifestaciones rupestres (lengua) y las variaciones gráficas sobre la roca (habla)



que no afectan al sistema de comunicación inicial, dotándolos de significados (lenguaje). “[...]. Consecuentemente tomando en cuenta la estructura análoga de las distintas del lenguaje, mencionamos que, de manera similar como el lenguaje verbal está constituido por palabras, cada roca está conformada por grabados”. (p. 22)

Es así como se empieza a desvelar la posible relación de manifestaciones gráficas, así que se realiza una reflexión desde los conceptos del lingüista francés André Martinet (1908-1999) quien menciona que el lenguaje es progresivo, particularmente por tener algo en común, adaptándose al contexto y necesidades del entorno que reconoce la doble articulación: unidades significativas (palabras) y unidades distintivas (fonemas). Partiendo de este postulado se menciona que: “[...] los grabados son considerados como unidades significativas; las partes del grabado son las unidades distintivas, esto es importante para establecer la codificación de cada uno de los grabados de los petroglifos y clasificarlos”. (p. 23) Estudiando al petroglifo desde el esqueleto mismo que ejerce la figura y sus articulaciones, se logra identificar patrones en el entorno de las manifestaciones rupestres que establecen un sistema social.

La gramática y cómo esta se encuentra estructurada en el lenguaje también toma relevancia en el entorno investigado, de esta manera se analiza al petroglifo desde la unidad y sus relaciones, para encontrar dentro de este análisis los sintagmáticos y los pragmáticos. “Con esto se hace referencia a la forma en la que trabaja la mente humana, que capta similitudes y diferencias, y fundamentalmente las ordena”. (p. 24) El sintagma se encuentra en el plano de la combinación ordenada de signos que interactúan conformando una totalidad significativa, es así que cada término presente tiene su valor con características de extensión y sucesión, ya que estos se basan en el carácter lineal de la lengua.

Nosotros consideramos que de igual manera que en la cadena hablada, en el caso de los petroglifos entendidos como sistema semiótico, esta sucesión de términos es irreversible, debido a que al fijar un grabado en el soporte es imposible eliminarlo o borrarlo de la roca. (p. 24)

En el entorno pragmático se encuentran un conjunto de signos con un elemento en común asociados a la memoria, logrando clasificarlos, pero a su vez cada signo es



significativamente diferente y se puede percibir desde la analogía del significado o por una comunidad de la imagen acústica. De esta forma el petroglifo se asocia al estudio desde la clasificación partiendo desde la individualidad al elemento común.

En base a estas categorías presentadas, Mosquera realiza un análisis semiótico de los petroglifos, codificando e inventariando por medio de las relaciones sintagmáticas (composición) y paradigmáticas (clasificación) ocho grupos, según sus características:

Grupos:

1. Cuerpos Grandes
2. Cuerpos Pequeños
3. Cuerpos serpentiformes
4. Líneas serpentiformes
5. Elementos abstractos
6. Composiciones o escenas
7. Extremidades aisladas
8. Elementos geométricos

Asimismo, se realizó un análisis de la sintaxis de los grabados mediante la clasificación realizada anteriormente, evidenciando patrones comunes y recurrentes en distintas piedras del espacio intervenido, del cual resalta el denominado Cua-VI (Cuerpo Abierto), el cual se detalla y analiza más adelante. Gracias a esta evidencia se ratifica la relación de las manifestaciones con los procesos de sintagma y sus diferentes particularidades; de esta misma manera se identifica una relación con los motivos abstractos simples (Tyt) y el Cua-VI.

Mosquera manifiesta que para no caer en subjetividades se basa en investigaciones de arte rupestre las que se han registrado e identificado de forma semejante a las que conforman el sistema semiótico del Catazho. Así realiza una analogía del motivo Cua-VI con investigaciones realizadas por Rainer Hostnig:

En su publicación Hostnig (2009) comenta que este motivo ha sido registrado en distintas partes de la Amazonía y que se lo ha considerado como una posible representación de un rostro humano. De igual manera Ugalde (2011) se refiere a estos motivos como posibles representaciones de rostros. (p. 61)

Partiendo de estas manifestaciones se menciona que el motivo Cua-VI estaría relacionado con la figura humana, pues en diferentes culturas de la amazonia guardan semejanzas antropomorfas con esta representación, evidenciando una expansión gráfica a lo largo de la región que gesta elementos particulares que las identifican según su entorno.



Fig 19. *Figura CUA VI, Catazho, 2019, Paul Castro Zaruma.*

De igual manera Mosquera ratifica el considerar a los petroglifos del Catazho como un sistema de representación visual, tanto por la clasificación y combinación de unidades distintivas como por relación de unidades significativas en una misma roca, concluyendo en las siguientes consideraciones:

- 1) el sistema semiótico de los petroglifos del cerro Catazho está constituido por signos que presentan una doble articulación: entre unidades distintivas y unidades significativas; 2) los petroglifos como sistema semiótico presentan sus propias especificidades, es decir hay la posibilidad de establecer unidades constitutivas mayores a las establecidas hasta el momento para analizar las secuencias de grabados. (p. 62)



Dentro de este mismo entorno de reflexión se desprende la estructura del petroglifo similar al mito en cuya secuencia narrativa se estaría representando la cosmovisión del entorno social. “De esta manera, hacemos referencia al planteamiento de Ugalde (2011) quien menciona que en los petroglifos del cerro Catazho, probablemente se estén representando escenas mitológicas a través de imágenes” (p. 63). Mosquera plantea esta idea como una hipótesis que examina con los datos investigados, intentando buscar posibles conjuntos de elementos que se relacionan y que establecen una probable estructura narrativa.

Así que los conceptos del estructuralismo francés son usados en el campo de la etnología para ratificar la idea del mito en el entorno del petroglifo; el antropólogo Levi-Strauss (1908-2009) también habla del mito como unidades constitutivas mayores que fueron denominadas mitemas (elemento constante), y que son haces de relaciones combinadas que toman una función de significante; asimismo se expresa del mito como un procedimiento diacrónico y sincrónico simultáneamente. De esta manera muestra al mito como el elemento que transita entre la historia y la ahistoria, formando una doble estructura.

Con relación a los petroglifos nosotros mencionamos que estos haces de relaciones están presentes en cada petroglifo. Siendo más específicos, queremos decir que en cada piedra se han fijado frases correspondientes a un mito a través de imágenes, consecuentemente en cada petroglifo hay grabados (unidades significantes) relacionados que forman mitemas (unidades constitutivas mayores). (p. 64)

Partiendo de lo investigado hasta el momento, Mosquera considera que no es válido acercarse a la estructura de estas manifestaciones como lo hacen desde el mensaje lingüístico, sino se tiene que leer desde la estructura diacrónica y sincrónica.

En este punto dejaremos por un momento la noción de las manifestaciones rupestres para vincularnos entorno a la idea de esa imagen que se revisa de forma anacrónica, es decir en función del espacio-tiempo y así se podrá presentar una analogía hacia el petroglifo porque leemos, interpretamos y asimilamos las imágenes de una forma no solo diacrónica, sino sincrónica; entendemos que estas formaciones coexisten en una relación postestructuralista que nos permite transitar en el tiempo más allá de lo histórico; con ellas trashumamos momentos ardientes, tal como lo menciona



Huberman, porque cuando se retoman gráficas antiguas para trasladarlas al momento y lenguaje actual con una influencia del pasado, se pone en valor los signos en los que se denotan constantes universales al punto que se puede identificar la gráfica precolombina más allá del espacio-tiempo.

Se habla, entonces, de elementos que se encuentran manifestándose desde su creación, y que dialogan entre temporalidades distantes que a su vez se articulan y se relacionan por medio de la subjetividad de la persona; se ven elementos trastocados por algunas propuestas postestructuralistas y entre ellas quizá resulte pertinente mencionar incluso el postulado propuesto en el ensayo *Cuando las imágenes tocan lo real* (2008) del filósofo francés Didi Huberman (1953) quien manifiesta que hoy es difícil pensar sin tener que orientarse en las imágenes; la imagen -dice Huberman- arde porque toca lo real, y en ese sentido deja a su paso rastros de cenizas, mismos que forman parte de los procesos de consumación en el estado personal. La imagen carece de un momento presente, es capaz de visualizar las relaciones más complejas de la memoria histórica, transitando el espacio anacrónico con momentos ardientes, los que se pueden hacer visibles y perceptibles por medio del montaje, así es como lo expresa Huberman en el siguiente postulado:

El montaje será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de construcción de la historicidad. Porque no está orientado sencillamente, el montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. (p. 5)

De esta manera podemos decir que el montaje dialoga y discute con la memoria personal, se confronta de forma dialéctica para descubrir la verdad por medio de la imagen. Para esto es necesario saber leer las imágenes, percibir su temporalidad ardiente por medio del rastro visual del tiempo y de otros tiempos suplementarios que se entrecruzan, según este autor.

Para la asimilación de la reflexión anteriormente mencionada es necesario hablar de la exposición *ATLAS* (2010) realizada por Huberman; esta exhibición se enfoca en el destino como conocimiento visual, basado en el trabajo del historiador alemán Aby Warburg (1866-1929).



Fig 20. *ATLAS*, 2017, Museo Reina Sofía.

Esta exposición manifiesta la proximidad del pensamiento de Huberman entre temporalidades por medio de la imagen de artistas del siglo XX y XXI, donde se demuestra una historia humana. Este trabajo no parte desde la mirada de similitud, se habla de *ATLAS* desde una mirada sinóptica, donde se presentan diferentes variables articuladas por la tensión entre temporalidades, estas no se mezclan sino se conectan en tiempos distintos, donde el orden dispuesto tiene un significado (cualquier cambio alteraría su función), es por ello necesario ratificar la idea antes mencionada de montaje, en el que dos imágenes no necesariamente pertenecen a un mismo tiempo ejecutado, a la vez que se gesta una articulación entre temporalidades distintas, asignándoles un significado.



Fig 21. *ATLAS*, 2017, Invaluable.

Partiendo de esta idea se puede ubicar expresiones artísticas en torno a la escultura y a las manifestaciones urbanas que se ejecutan desde esta lógica, generando un montaje similar a la imagen mediante la memoria histórica. Es así como encontramos al artista colombiano Nadin Ospina (1960), quien trabaja en torno a la gráfica precolombina y personajes icono del sistema occidental. Ospina realiza una investigación tanto de las culturas ancestrales de América, así como reflexiones de elementos occidentales que trascienden a símbolos en la cotidianidad del ser. Sus esculturas se asimilan por medio de la memoria, visualizando la manera sobre cómo estamos construyendo nuestra historia por medio de la significación de temporalidades, siendo símbolo de nuestra idea universal que sintetiza el sentido étnico.



Fig 22. *Ídolo con calavera*, (s/f), Historia Arte.

A Partir de 1997 Ospina ha producido una serie de piezas inflables de gran formato denominadas *Paseante*, estas representan los retablos (elementos escultóricos del artista con una estética precolombina), misma que ya se ha visualizado en otros escenarios. Según Ospina la serie *Paseante* tiene un carácter itinerante, viajero y trashumante, una especie en viaje, en constante movimiento, acercándonos quizá a la expresión de un cantautor uruguayo (Drexler) quien menciona que “siempre miramos al río, pensando en la otra ribera” y evidenciando una forma de encuentros y desencuentros culturales que permiten la manipulación en base a la materialidad y representación del símbolo que posee Ospina, en los que se gesta una significación que va más allá del espacio-tiempo, transitando en el pasado, presente y quizá futuro.



Fig 23. *El Paseante*, 2000, Artslant.

Según pronunciamientos de varios teóricos acerca de la obra de Ospina, el artista transita en dos temporalidades, en dos momentos que se puede identificar como un espacio híbrido. Contrariamente a este postulado, en cuanto a la idea de hibridación misma y el hecho de mencionar la realidad Silvia Rivera Cusicanqui manifiesta que: estas temporalidades terminan por no mezclarse, no se hibridan, se articulan, dando valor a los dos momentos presentes y esto se evidencia desde la yuxtaposición presente en la idea de mestizaje, en el que este cruce es una categoría emancipatoria capaz de poner en diálogo la herencia europea y la indígena, en la que estas identidades no se funden entre sí, sino se articulan como se menciona en los postulados de Cusicanqui en anteriores capítulos, para revelar nuevas posibilidades en cuanto a la historia y a la simbología del entorno social.

Así que, tal como pretendieron hacerlo Huberman en *ATLAS* y Ospina en *Ídolo con calavera* o *El Paseante*, se potencian las temporalidades de sus objetos,

así también y desde el arte urbano, podemos encontrar al artista ecuatoriano Achee (1986), quien genera sus procesos artísticos en torno al uso del glifo como elemento de expresión. Este proyecto lo ha nombrado Pictoglifo (2014), mismo que abarca el entorno de la serigrafía, del mural y la instalación. Dentro del entorno de la serigrafía Achee realiza una serie de grabados a manera de cartel, manipulando los patrones que ejercen sus figuras y superponiendo capas realiza una forma de montaje que constituye una historicidad, a su vez que juega con temporalidades distantes, visualizando una imagen gráfica que alude a un tiempo precolombino en un contexto contemporáneo.



Fig 24. *Composición modular no. 11, 2019, Achee.*

En el ámbito mural, la dimensión de serigrafía se encuentra limitada, el espacio urbano es el soporte para la creación de pictoglifos. Es en este estado donde podemos intuir de forma más clara la subjetividad en torno al petroglifo que realiza el artista. El soporte para esta creación es el elemento urbano, estructuras ciudadanas son intervenidas con esta iconografía, dando una atmósfera de manifestación rupestre en nuestro espacio actual.

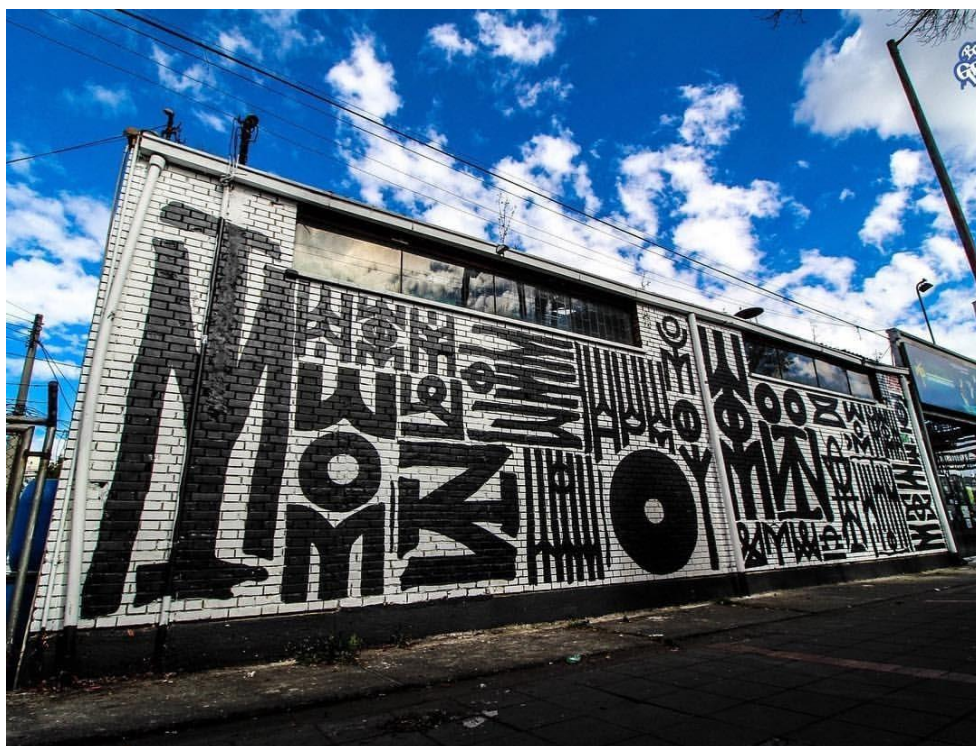


Fig 25. S/T, 2018, Achee.

El entorno de la instalación, el contexto de la ciudad y sus elementos cotidianos son los haces de creación para Achee; de esta manera, y desde tapas de alcantarillas, pavimentos o rejas, son manipulados por él, dando una suerte anacrónica del entorno rupestre.

La pretensión, entonces, es reflexionar sobre el lenguaje petroglífico, en el que el elemento piedra no es más que el soporte de expresión en el entorno precolombino que termina por carecer de validez si se piensa que, en la actualidad, esa misma estructura se encuentra en las calles, las veredas, y más; Achee, de hecho, identifica esas señales para crear un diálogo iconográfico que manipula y tensiona la significación del petroglifo en el espacio-tiempo.



Fig 26. *Pictoglifo*, 2019, Achee.

Fig 27. *Inciso*, 2019, Achee.

La acción de realizar una expresión artística influenciada en un entorno rupestre, tensiona las temporalidades y esa tensión provoca un momento de encuentro en el que se evidencian gráficas heterogéneas que también dan muestra de una marca o símbolo reproducible en la urbe.

Así que, si por un lado Achee trabaja la gráfica urbana trasladándola a soportes como el muro u otros no tan convencionales, por otra parte es comprensible que esta misma gráfica se desplace hacia soportes de uso más cotidiano como las prendas de vestir; se hace alusión al proyecto denominado Raubdruckerin (Impresora pirata)

que nace aproximadamente en el año 2006 en las calles de Berlín, en las que el individuo se siente influenciado por esa estructura urbana (tapas de alcantarillas, rejillas y otras superficies del paisaje) y termina usándola en una suerte de sello indumentario que cambia la estética del individuo.



Fig 28. *Impresora pirata, (s/f), Raubdruckerin.*

Fig 29. *Impresora pirata, (s/f), Raubdruckerin.*

De esta manera, y retomando la investigación de Mosquera en relación a los petroglifos del Catazho, se menciona a las expresiones rupestres que, de existir dos momentos de creación en cuanto a la gráfica, esto no sería necesariamente un indicio de dos elementos aislados; es más, quizá se estaría representando lo mismo, esto parte desde la lógica del mismo petroglifo, la simplificación de lo representado. Se menciona a manera de hipótesis que las manifestaciones más complejas con mayores unidades distintivas serían más tempranas a las simples.



Fig 30. *Petroglifo del Catazho con diversos elementos*, 2020, Paul Castro Zaruma.

Fig 31. *Petroglifo del Catazho simples*, 2020, Paul Castro Zaruma.

Consecuentemente se realiza un análisis entre la relación combinatoria de elementos, mismo que se estudió a partir de dos niveles:

1. relaciones entre grabados,



2. relaciones entre secuencias de grabados, frases, mitemas llegando a evidenciar una relación de inclusión y exclusión en las manifestaciones.

En el segundo nivel se genera una división entre cuatro grupos que estarían presentes en el entorno de estas manifestaciones:

- Grupo uno, relación de transformación. Se analiza las relaciones entre el motivo que pertenece a una misma categoría. Partiendo del rasgo en común se vincula los grabados constituidos por Cuerpo serpentiforme, Línea serpentiforme y Espiral. "En la mayoría de los casos estas relaciones se presentan desde el centro hacia las partes altas de las piedras. Finalmente mencionamos que los grabados de una misma categoría se presentan en pares de manera recurrente". (p. 67-68)
- Grupo dos, relación de origen. Esta se manifiesta en el rasgo común de los petroglifos entre distintas categorías siendo los más visibles los relacionados con el ser humano y la serpiente. "Así, surgen motivos con el código Cua VI, relacionados con cuerpos y líneas serpentiformes". (p. 68) Estas relaciones incluso llegan a generar unidades distintivas en la representación.
- Grupo tres, relación de parentesco. Son aquellas manifestaciones que se articulan para la formación de una escena, no obstante cada petroglifo posee su unidad distintiva por sus diferentes elementos que los caracterizan y con ellos expresando una intención.
- Grupo cuatro, relación de exclusión. Esta relación se visualiza en las representaciones denominadas mono y serpientes, misma que expresa en un contexto diferente.

En los casos en los que están en el mismo frente nunca se ubican juntos; incluso se puede evidenciar que se si el personaje mono aparece en la parte superior de la roca, el motivo serpiente aparece en la parte baja, con relación a los costados izquierdo y derecho ocurre lo mismo. (p. 70)

Esto podría evidenciar una condición que partiría desde la cosmovisión cultural a la hora de realizar estas manifestaciones. Dentro de este mismo grupo también se involucra a las propuestas que se encuentran aisladas.

En el ámbito de los procesos de elaboración del petroglifo, Mosquera visualiza la posibilidad de distintos momentos en cuanto a la creación "Con seguridad podemos establecer la existencia de un proceso en la fijación de los grabados en las rocas compuesto mínimo por dos períodos". (p. 70) Esto se visualiza en la superposición que existen en las piedras, un total del 7% de todos los petroglifos investigados presentan este fenómeno. Por otro lado, también están presentes las medidas que varían en las acanaladuras de los petroglifos que quizá pudieron ser



efecto del entorno natural pero que aun así es importante considerarlo para cotejar con los resultados de lo investigado menciona Mosquera.

Siguiendo con esta línea, se manifiesta que existen motivos denominados composiciones, los mismos que presentan esta relación de dos momentos en su elaboración; cada elemento que se encuentra en la piedra se articula de forma independiente.

[...] lo importante es que el tamaño de las acanaladuras de las composiciones es mayor a dos centímetros y se presenta una preponderancia de las representaciones en base al uso de líneas curvas, lo cual contrasta con la presencia de motivos que tienen menor medida de acanaladura y que fueron elaborados en base a elementos rectilíneos. (p. 71)

De esta manera se manifiesta que los grabados rectilíneos son más tardíos a los curvilíneos, esto por efecto de la abreviación (simplificación). Ese es el caso de la figura denominado CUA VI que presenta menores unidades que la constituyen, siendo plasmados en líneas rectas y poniéndose en el protagonismo de las manifestaciones geométricas y, como menciona Mosquera, quizá transita los mismos conceptos de los motivos tempranos.

Para finalizar con las investigaciones realizadas en la tesis de Mosquera, se plantea un análisis de la transformación a través del tiempo del motivo CUA VI, que como se dice anteriormente presenta dos momentos de elaboración. Estas figuras fueron agrupadas en dos conjuntos según la medida de su acanaladura, tamaño de la figura y unidades distintivas, ratificando el fenómeno de abreviación según Mosquera.

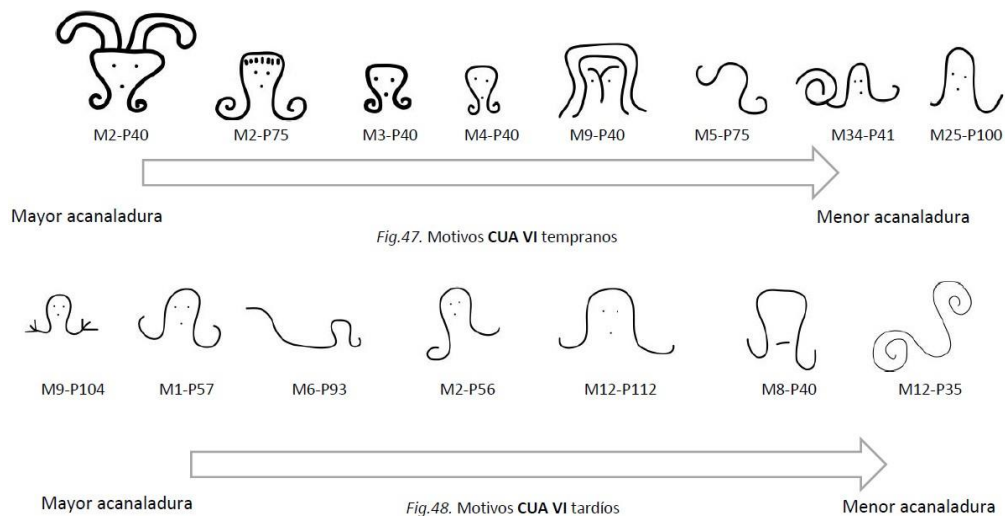


Fig 32. Figura CUA VI y sus dos momentos de elaboración, 2014, Andrés Mosquera.

Dentro de esta investigación se llega a una interpretación de lo que podrían representar estas manifestaciones rupestres, así se realiza una analogía con las investigaciones del Dr. Andrés Gutiérrez Usillos quien sugiere que se encuentran diferencias:

[...] una distinción de serpientes en tres tipos: boas, culebras y víboras. Con relación a la anaconda (Boa murina) menciona lo siguiente: “se la llama “madre del agua” y no solo porque este sea el medio en el que vive, sino por todo un complejo acervo mítico, en el que está inmerso este animal, tanto en los grupos de cultura de bosque tropical, a uno y otro lado de los Andes, como la misma sierra” (Gutiérrez Usillos 2002: 308). (p. 80)

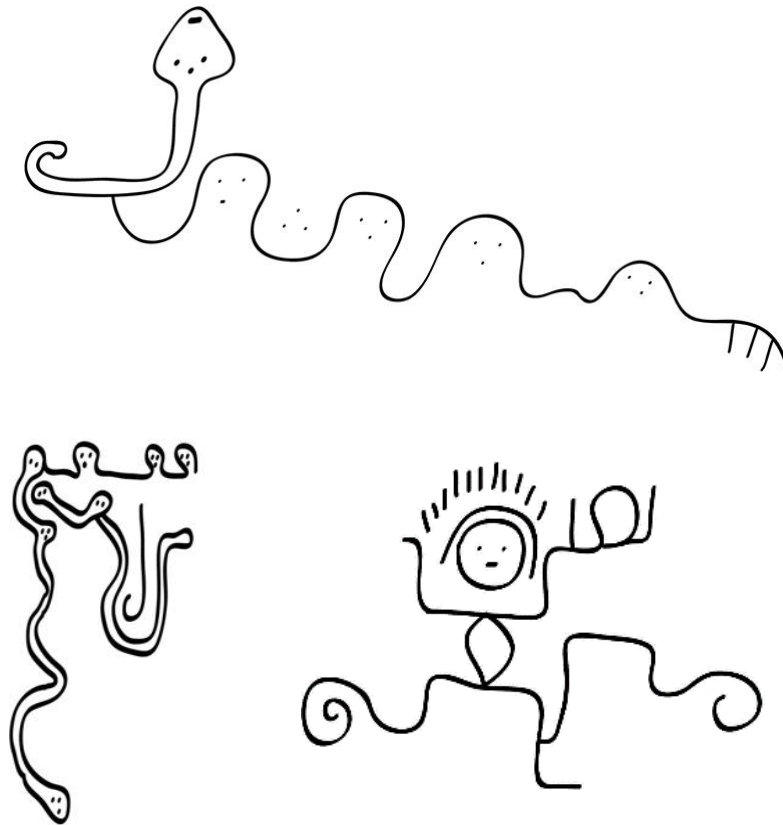


Fig 33. *Relación entre los motivos serpentiformes, elemento del agua y representaciones antropomorfas, 2014, Andrés Mosquera.*

En esta declaración Mosquera manifiesta una posible relación entre los motivos serpentiformes y antropomorfos con el agua (lluvia) y una conexión de ceremonia o ritual, esta idea parte de otra cita realizada a Andrés Gutiérrez Usillos quien expresa que las figuras antropomorfas relacionadas a serpientes se comprenden como shamanes o sacerdotes efectuando ceremonias.



2.4. Tensión cultural (procesos de identificación)

La historia de la parroquia Indanza se remonta a finales del siglo XIX, desde esa fecha, más de cien años, este espacio es habitado por distintas generaciones descendientes de migrantes oriundos de la sierra ecuatoriana, un espacio de inflexión identitaria que se ha venido gestando desde la primera llegada del migrante andino a tierras amazónicas, donde se manifiestan catástrofes y renovación en cuanto al ser que habita el entorno, una transformación de acumulación histórica profunda que se muestra en la sociedad indancense a través del tiempo histórico del territorio, donde la linealidad ancestral andina y amazónica se ve manipulada, tensionada y articulada sobre el espacio-tiempo.

Encasillar a este lugar como un entorno amazónico absoluto es atarle y negar su expresión social, invisibilizando sus posibilidades. Este espacio se encuentra en una búsqueda cultural por medio de las ancestralidades que la tocan, una renovación del interés hacia el espacio habitado por medio de la alteridad del individuo que rompe con el estereotipo que se tiene hacia un espacio selvático y en este sentido se permite que lo ancestral se encuentre con las subjetividades del ser en el espacio indancense, gestando un tejido de relaciones a partir de las memorias colectivas que también implican lo actual.

No hay que pensar la identidad como algo fijo, así es como lo mencionan Silvia Rivera Cusicanqui y el poeta martiniqueño Edouard Glissant (1928-2011), autores que postulan sus pensamientos en torno al mestizaje tanto en el contexto andino como lo es el caso de Cusicanqui y en el caribe como lo es el de Glissant. En este apartado toman gran relevancia sus pensamientos y la posibilidad de articulación al marco histórico de Indanza.

Desde el espacio de Cusicanqui, ella manifiesta la desconfianza de los discursos esencialistas, visualiza la yuxtaposición como una forma de no mezclar, siendo capaz de identificar las luces y las sombras del ser. En este sentido es fundamental mencionar la idea del mestizaje desde la visión de esta autora, siendo un acto en constante desequilibrio, un drama, la culpa de ser cara (ser el invasor) y



la culpa de ser indio, evidenciando un complejo por ambos lados. Así mismo el portugués Boaventura de Sousa Santos (1940) ya menciona en su texto *Epistemologías del Sur* (2011) este complejo enunciado, citando el discurso del peruano José Mariátegui (1894-1930):

[...] cuando, al referirse a la sociedad peruana (pero aplicable a las otras sociedades latinoamericanas), hablaba del pecado original de la conquista: “el pecado de haber nacido y haberse formado sin el indio y contra el indio”⁶⁹. Y todos (sic) sabemos que los pecados originales son de muy difícil redención. (p. 24)

Partiendo de estos discursos Cusicanqui realiza una recuperación metafórica del lenguaje para poder pensar de nuevo la realidad, reivindicando el pensamiento y subjetividad del espacio andino y de sus lenguas, así es como se acerca a la terminología Aymara *ch'ixi*, una metáfora a la condición del mestizaje que parte de un encuentro con un escultor Aymara, Víctor Zapana, quien manifiesta que *ch'ixi* son los animales que nos dan fuerza, los que se encuentran transitando tanto arriba como abajo, son cielo y tierra, negro y blanco. Así parte su indagación sobre esta terminología y su posible potencialidad que anuncia desde los inicios de su investigación y que Ana Cacopardo deja transcrita en la entrevista realizada en 2018:

Luego al propio concepto lo exploro y veo que quiere decir ‘gris’, hecho de colores blanco y negro, pero que de lejos parecen un tercer color. Y de cerca ves que son dos opuestos que no se juntan, ni se funden... Lo blanco, manchado de negro, o viceversa. Es ese modo gozoso de meterse a lo indio y comer a lo indio y hacer cosas muy indias y a la vez salir y estudiar en la universidad. Entonces esa forma de ser radical, pero a la vez, no mezclada, no híbrida, supone la memoria. De hecho, es a partir de la memoria de ambos ejes que tú puedes radicalizar eso. [...] (p. 183)

Continuando con este pensamiento se visualiza al entorno mestizo como *ch'ixi*, el ser que no es indio ni tampoco europeo, sino las dos cosas, transitando estos momentos que no se mezclan, pero se articulan como un tejido que se entrelaza, manifestando un espacio creativo emancipatorio.

Es así, en base a estos pensamientos se puede iniciar y revelar una posible articulación hacia el entorno indancense, esta forma de mestizaje andino que se manifiesta en esta parroquia, un aporte de la ancestralidad migrante que se visualiza

⁶⁹ MARIÁTEGUI, JC (s/f,1925). Ensayos escogidos. Lima, Editorial Universo, p. 208.

por medio de la acción humana hacia el paisaje; como una participación del horizonte andino y amazónico tanto temporales como espaciales que nos dan la posibilidad de pensar desde las identidades, no asumiendo Indanza como una homogeneidad.



Fig 34. *Comunidad de Indanza, 2017, Paul Castro Zaruma*



Dentro de lo no homogéneo, no único, podemos visualizar varias reflexiones desde la poética de Edouard Glissant que parten del espacio antillano y su concepción de *criollización* hacia el entorno afrodescendiente, que, si bien en relación al contexto andino tiene sus diferencias, estos se entrelazan por su pasado histórico, un pasado que lleva en su hombro la colonización y la negación de sus identidades.

Glissant manifiesta que dentro del entorno cultural se ubican dos vertientes: la cultura atávica y la cultura compuesta:

- La cultura atávica se entiende por la negación hacia otras posibilidades de relación con el entorno, asumiendo su subjetividad como absoluta y única, una visión globalizadora que deviene de occidente y que evidencia su intención hegemónica y así es como se manifiesta en el ensayo de Patricia Mazeau de Fonseca titulado *Algunas reflexiones sobre la poética de la relación de Edouard Glissant* (2005) y que menciona lo siguiente:

[...] sintieron la necesidad de apoyarse en el Mito de la Creación del Mundo, pero, explica él: *hay en el mito una violencia escondida que se adhiere a la túnica de la filiación y que recusa en absoluto la existencia del Otro como elemento de la Relación* (1990: 62). (p. 75)

Esta violencia ratificó la homogeneización impuesta a las subjetividades culturales de los territorios.

- La cultura compuesta se ejecuta desde la relación, ya que se gesta desde la historia que fue negada por occidente y en este sentido abre la posibilidad de transitar no solo en el mestizaje sino estar enraizado y abierto a las posibilidades.

Siguiendo con el ensayo citado anteriormente, se menciona que la noción territorio deja de tener validez cuando se habla de relaciones particulares con el espacio y Glissant justifica esta reflexión en la *Poétique de la Relation* mencionando que:

«Se debate por ejemplo, a propósito de las Antillas la legitimidad de la « posesión » de la tierra. Según las leyes misteriosas de la raíz, los únicos poseedores del



archipiélago serían los Caribes o sus antecesores, que fueron exterminados. La fuerza constringente de lo sagrado lleva siempre a buscar quiénes eran los primeros ocupantes de un territorio (los más cercanos a la creación original). Esta búsqueda vana fue anulada ya con la masacre de los indígenas, la cual desenraizó lo sagrado. [...] Pero lo que es una consecuencia de la expansión Europea (el exterminio de los indígenas precolombinos, la importación de nuevas poblaciones), es el hecho mismo que funda una nueva relación con la tierra: no el absoluto sacralizado de una posesión ontológica, sino la complicidad relacional. Aquellos que sufrieron la coacción de la tierra, que quizás desconfiaron, o que quizás intentaron huir de ella para olvidar su esclavitud, comenzaron también a crear nuevos lazos con ella, donde la intolerancia sagrada de la raíz con su exclusión sectaria no tenía más lugar. (1990: 48)». (p. 79)

En este sentido no se pertenece a un territorio, sino que se activa una relación hacia la tierra. Si esta noción se traslada al entorno amazónico donde se ubica Indanza y que desde finales del siglo XIX se sitúa la llegada de la migración andina por motivo de la minería en los ríos que circundan el lugar, incitadas por la colonización occidental en la sierra ecuatoriana, se puede evidenciar una suerte de herida que se manifestó en la causa y efecto del desplazamiento de la cultura ancestral Shuar en un momento de la historia hacia selvas más profundas (sabiendo que en la actualidad estas dos culturas conviven mutuamente); quizás desde esta visión no sería nada descabellado proponer que Indanza no pertenece al territorio amazónico sino más bien a la relación que ha efectuado con la tierra, ya que en el transcurrir de su historia el proceso económico de este lugar se ha involucrado hacia la agricultura y la ganadería.

Desde esta perspectiva nuevamente se menciona a Glissant: “Él propone tejer entre el hombre y la tierra relaciones privilegiadas e imprescriptibles, sobre un esquema que no funcione con la legítima posesión del territorio sino sobre una puesta en Relación del hombre y de la tierra.” (p. 80) En este lugar relacional la persona deja de ser percibido como dueño del territorio.

Y así inicia la historia de Indanza, con personas provenientes de los Andes en búsqueda de un lugar donde migrantes andinos en condición de mestizaje se sitúan en este territorio ancestral amazónico que da espacio a la posibilidad de relación con la tierra.

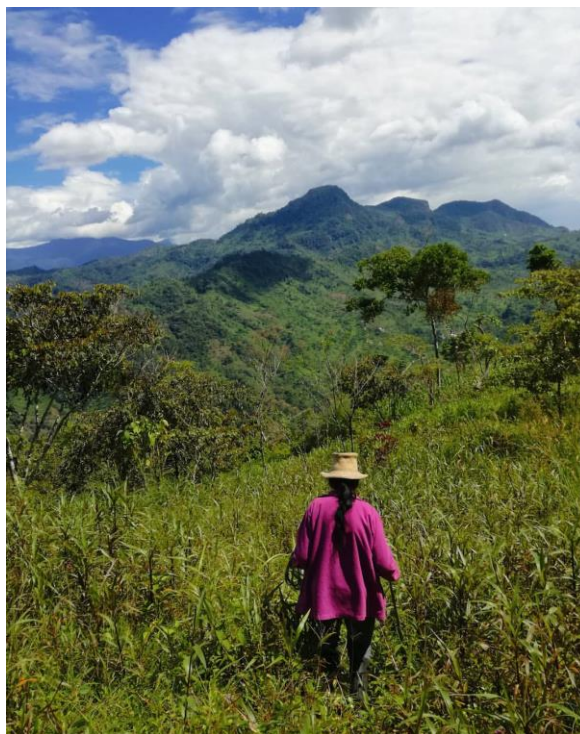


Fig 35. Migrante andina en Indanza, (s/f), anónimo.

Fig 36. Migrante andina en el campo, 2016, Paul Castro Zaruma.

Quizá somos el resultado de esta no pertenencia y en ese sentido estamos compuestos de entradas y salidas múltiples, un proceso donde se efectúa la intervalorización de las identidades que se suscitan en el espacio habitado de Indanza. Así es como menciona la catedrática Amalia Boyer en el texto *Archipelia. Lugar de la relación entre (geo) estética y poética* (2009) en relación a la tesis central de Glissant y al proceso de criollización:

[...] La criollización, que es una mezcla siempre imprevisible, exige que los elementos heterogéneos puestos en relación se “intervaloricen”. La identidad ya no puede ser pensada sobre las bases de una raíz de origen único, excluyente de otras identidades. Se trata, más bien, de pensar la identidad a partir de un modelo rizomático en el cual reconocemos en cada uno de nosotros múltiples raíces que pueden ir al encuentro de otras raíces (1996:59-60). (p. 19)

El paisaje y el lenguaje toma gran relevancia en este punto, tanto Glissant como Cusicanqui manifiestan que estos elementos son formas de entrar en relación,



redescubrir el conocimiento a través de nexos materiales e inmateriales de la naturaleza y en ese sentido se forma una acción enraizada que se basa en la experiencia social con las espacialidades. Esto es un proceso libertario hacia las posibilidades de lo nuevo y no esas estrategias de control territorial que limitan las relaciones culturales, impuestas por el estado-nación o por colonizadores. Así es como lo expresa Cusicanqui hacia la pregunta que realiza Boaventura de Sousa Santos en una conversación en 2014 en la que cuestiona si ella ve una negativa ante los conceptos de estado plurinacional, si piensa que se trata de es una buena aspiración, o si de otra parte ve que resulta ser una contradicción con la idea de indianizar; para ello Cusicanqui menciona que existe en estas ideas tanto luces como sombras, manifiesta que muchos conceptos de la constitución nos permiten un margen de creatividad para interpretarlos en la práctica, pero como intencionalidad estatal son conservadores porque el estado plurinacional reconoce como una forma de limitar y excluir, y esa es una forma de circunscribir lo étnico a una noción territorial; aquí Cusicanqui enfatiza que desde su perspectiva es lo más grave, porque determina un espacio nombrado con fronteras que delimita el espacio contra otros.

Así mismo Boaventura de Sousa Santos en su texto ya mencionado *Epistemologías del Sur* interpreta el panorama que conlleva la fórmula pluralista del estado: “La idea de lo nacional-popular gana credibilidad en la medida en que el tipo de inclusión (por vía de ingresos transferidos del Estado) oculta eficazmente la exclusión (clasista) que simultáneamente sostiene la inclusión y establece sus límites.” (2011, p. 22). De esta forma el estado-nación tiende a homogeneizar la multiplicidad de la expresión humana, al mismo tiempo que invisibiliza y excluye las relaciones étnico-culturales por la visión hacia el territorio visto como fronteras.

Partiendo de estas expresiones y aludiendo al espacio Indanza, este lugar se encuentra en una indagación de reconocimiento del espacio habitado, un proceso de identificación social y cultural que se manifiesta en la relación hacia el paisaje, a la tierra, a su geografía, que expresa una trashumancia, un movimiento continuo hacia un devenir.



“Por esta razón, el proceso político tiene necesariamente un horizonte más amplio porque sus resultados no son independientes de derechos y más aún de derechos colectivos que incorporan transformaciones políticas, culturales, de mentalidades y de subjetividades.” (p. 23); de esta forma se puede visualizar a Indanza como un espacio de amplitud a partir de la experiencia del ser que se manifiesta en los espacios colectivos.

En este espacio de amplitud se visualiza la multiplicidad, la disponibilidad de elementos heterogéneos que se articulan indefinidamente a las temporalidades, visualizando diversidades y, en este sentido, inatribuibles. Esto se manifiesta como agenciamiento, no como un elemento orgánico sino como lo abstracto que articula posibilidades. Para comprender la posibilidad de la multiplicidad y por ende la noción de agenciamiento es necesario mencionar a Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992) y sus postulados acerca del rizoma. En este sentido los autores manifiestan en su libro *Mil Mesetas* (1972) que:

Lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre $n-1$ (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple) Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a $n-1$. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma. (p. 12)

Esta posibilidad a la valorización de la multiplicidad, de la vía alterna, de la otredad, se manifiesta con el rizoma en relación a formas no lineales en condición de fuga o de desterritorialización y en ese estado se da valor a la diversidad. “Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales.” (p. 13). Este acto posiciona sensibilidades tanto físicas como sensoriales en el espacio-tiempo, “[...] determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza”. (p. 14) y de esta manera se comprende que el rizoma tiene múltiples entradas. A partir de esto se realiza una metáfora hacia el tejido continuo como un medio que entrelaza esas posibilidades, misma noción que ya manifiesta Cusicanqui y Glissant en sus reflexiones acerca del mestizaje-criollización, la



posibilidad de articular un acto de relación hacia el entorno, hacia el paisaje, hacia la tierra.

Un agenciamiento es esa diversidad creciente, una multiplicidad que se transforma a medida que aumenta sus relaciones, sus conexiones y en esa dimensión las líneas de fuga o de desterritorialización se presentan de forma rizomática ante las estructuras establecidas al territorio estado-nación que afecta a cualquier naturaleza.

Pensar en agenciamientos es pensar en una geografía de multiplicidades, así es como lo menciona María Teresa Herner en su artículo titulado *Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari* (2009):

Pensar estos agenciamientos es, sin duda, pensar en una Geografía, una Geografía de las multiplicidades como condición para el propio movimiento, la propia Historia (o el devenir), pues el agenciamiento es, ante todo, territorial. No hay Historia ni devenir posible sin esos encuentros, sin esos agenciamientos. (p. 164)

El territorio que se piensa como un espacio de posibilidades donde confluyen diversas subjetividades que la conforman y en la que son sinónimos de unidad, que se visualizan al momento de la toma de poder y que Deleuze y Guattari lo asocian a los agenciamientos del pensamiento y del deseo (cuerpo-máquina). Partiendo de esto se manifiesta la posibilidad de organización, segmentación, territorialización entre otros, pero que no escapan a la potencia de la línea de fuga, de desterritorialización incitadas por el rizoma.

La humanidad se encuentra en una constante desterritorialización, abre sus líneas de fuga y en este sentido sus territorios originales se rompen continuamente a la vez que se gesta una reterritorialización en el movimiento territorial. En estos procesos están incluidos unos con otros, una trashumancia que se manifiesta en los devenires, esa posibilidad en tanto que heterogéneos por llegar a ser o convertirse.

Cuando se piensa en lo diverso no se necesita pensar en uno para comparar con el otro, puede pensarse como lo que es, así no se excluye, sino que permite una relación con la multiplicidad.



Dentro de esta noción los autores de *Mil Mesetas* mencionan que: “No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significativo alguno.” (p. 16); siendo parte culminante e inicial de lo nuevo como amplitud.

De la misma manera, la noción nueva, en Boaventura de Sousa Santos, se menciona la posibilidad de la desvalorización de este carácter de lo nuevo:

No es fácil analizar procesos sociales, políticos y culturales nuevos o innovadores. Existe un riesgo real de someterlos a marcos conceptuales y analíticos viejos que son incapaces de captar su novedad y por ello propensos a desvalorizar, ignorar o demonizarlos. (2011, p. 20)

En este panorama relacional el poder teórico de *rizoma* puede manifestarse en el contexto Indanza, pero es vital mencionar que si relacionamos estos conceptos se tiene el riesgo de demonizar las subjetividades que se articulan en este espacio, es por ello que se debe tratar a esta teoría como una posibilidad.

Así como las teorías tienen su potencia, esta parroquia presenta sus propios sistemas de relación que no se ejecutan desde los marcos conceptuales, sino desde las vivencias y las prácticas con el paisaje y eso, a su vez, presenta flexibilidades a los límites de los territorios manifestando una potencia a la diferencia y al valor del uno con el otro.

La imagen de este lugar está relacionada con la posibilidad de llegar a ser y desde esa posición se puede visualizar a la persona indancense como el resultado de los conflictos políticos, sociales y culturales que rodea a este lugar, heredadas por las ancestralidades que la tocan. De esta forma se posee un vasto cúmulo de experiencia tanto andinas como amazónicas que hacen del indancense un ser de relación continua hacia los diversos procesos de identificación.

En este sentido se presentan manifestaciones que circundan las demandas ancestrales en Indanza y, si bien se menciona los procesos de gastronomía, medicina, agricultura y ganadería, como elementos de relación con el paisaje, es preciso integrar a este postulado la que quizá sea el medio de potencialización relacional en



tanto a las temporalidades y a las demandas socioculturales actuales que manifiesta este lugar por medio de la gráfica ancestral perteneciente al entorno donde se ubica esta parroquia.

Así como el mestizaje es un medio de articulación para las identidades que la tocan, de la misma manera las manifestaciones rupestres precolombinas en este entorno lúdico potencian la interrelación social y cultural en el espacio.

Las expresiones rupestres denominadas Petroglifos del Catazho entran en relación con las comunidades que circundan esta parroquia; la manipulación de estas gráficas ancestrales tejen un proceso de identificación social y cultural, y dentro de la dimensión social se acuerda y se comparte dicha imagen, acto que da valor a los espacios de recurrencia en el entorno y a las manifestaciones rupestres del Catazho que anuncian una forma de articulación nostálgica en el presente aludiendo a un pasado tan lejano, que muchas veces tiende a opacar sus raíces, sus orígenes. De esta manera, el petroglifo permite nuevas maneras de relación con el paisaje actual que rodea al indancense.



Fig 37. Limpieza de los petroglifos por parte de los estudiantes de la Unidad Educativa Indanza, (2010), Paul Castro Zaruma.

Así las manifestaciones que se visualizan en el transcurso de la historia de Indanza y en relación con los petroglifos son nuevos modos de conformar un espacio. Más que saber el significado de estas figuras desde los términos científicos, es importante visualizar su potencialidad que se expresa desde los procesos sociales y culturales suscitados en el lugar. Las diversas simbologías iconográficas que rodean a Indanza son una constante necesidad de creación y el motivo de expresar pertenencia, así como diferencia ante el otro (diferencia no como comparación sino como heterogeneidad), sabiendo que detrás de todo esto hay un sentimiento de grupo, de identidad, de devenir.



En la conferencia del PhD. Marcos García-Diez *¿Por qué y para qué? El significado del arte rupestre* (2017) publicado por la Fundación Juan March, España manifiesta esta necesidad de la humanidad por crear e individualizarse del otro; así se transcribe un fragmento de él en el que manifiesta.

Si algo es una constante, es la creación de símbolos para identificarnos y para removernos. Detrás de todo esto hay un sentimiento de grupo, hay un sentimiento de identidad, hay un sentimiento de conexión y a veces hay un sentimiento de desvinculación de lo otro. La creación de símbolos se manifiestan sobre una sobre-ocupación de los territorios. (Garcia-Diez, 2017)

Así es que García-Diez menciona que solo se crean símbolos a partir de sentirlos, de tenerlos, de percibirlos en una noción de pertenencia (no como propiedad sino como conexión); de ahí que el espacio es un elemento fundamental para la relación, la intención de la creación y el soporte es el camino que conduce hacia las relaciones de identidad que se ejerce en el lugar y posiblemente en este proceso se visualiza áreas de expansión hacia lo nuevo.

Lo nuevo se puede presentar en las manifestaciones colectivas, tanto sociales como culturales. En Indanza esta acción se visualiza desde el espacio vivencial festivo, donde el encuentro con la comunidad y sus ancestralidades se expresa desde la creación iconográfica reproducida hacia el soporte de la vestimenta (aunque existen más posibilidades de soporte); esto conecta los espacios temporales que rodean a este entorno manifestando un proceso de relación e identificación hacia las expresiones rupestres que circundan el paisaje de esta parroquia.



Fig 38. *Festividades de Indanza, (s/f), anónimo.*

Si pensamos en lo que ocurre en otros territorios, sobre temáticas similares, quizá es posible hacer alusión al artista brasileño Hélio Oiticica (1937-1980) a quien se lo consideró y se describió su proceso de creación desde el espacio mismo de la obra y, en el libro *Experimentar lo experimental* (2016), compilado por Teresa Arijón y Bárbara Belloc en el proyecto Bienal de Cuenca dirigido por Cristóbal Zapata, se dice:

El “vestir” constituye en sí mismo una totalidad vivencial de la obra, porque al desplegar alrededor del núcleo central del propio cuerpo el espectador vivencia la transmutación espacial que tiene lugar allí: percibe en su condición de núcleo estructural de la obra el despliegue vivencial de ese espacio intercorporal. (p. 77)

Partiendo de este postulado el espectador se muestra como participante que asiste al entorno vivencial festivo de Indanza y en este sentido entra en interrelación formando parte de la amplitud cultural en el espacio-tiempo, de esa percepción donde convergen las ancestralidades en tanto andinas como amazónicas y que en el entorno cotidiano se encuentra en constante movimiento.

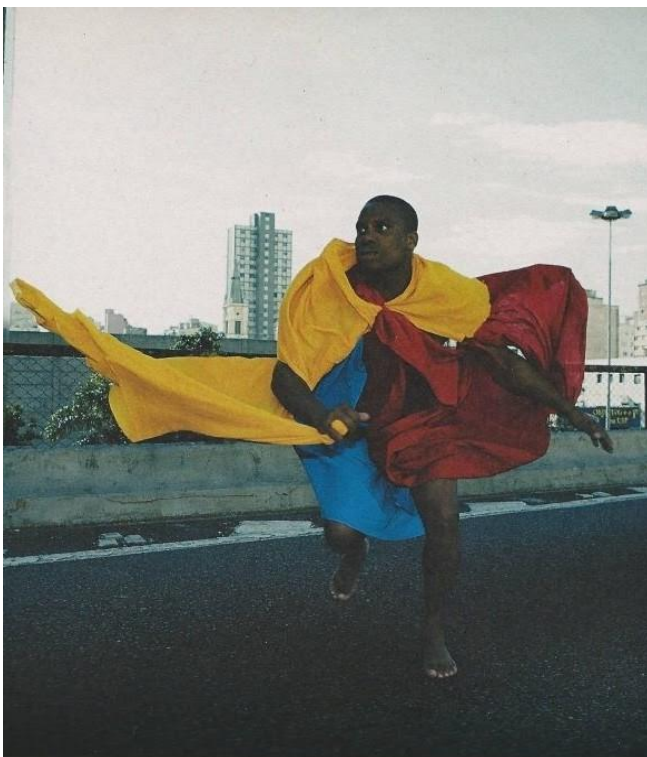


Fig 39. *Parangolé*, 1965, Pavel Tavares.

Fig 40. *Pregón de Carnaval - Manifestación iconográfica del Catazho*, 2020, Paul Castro Zaruma.

En el espacio de Oiticica, parte de su obra se realiza por medio de lo que él denominó como *Parangolé*⁷, danza que radica en su motivación por el movimiento, un proceso de transmutación de expresión corporal que se deslinda de lo folklórico pues no tiende hacia una contemplación desde afuera sino a la relación obra-espectador, una experiencia social que nace del ritmo individual-colectivo y que se manifiesta desde algo característico dentro de un grupo social. En Indanza, la motivación colectiva de exteriorizar el imaginario iconográfico del petroglifo forma parte de ese elemento característico que menciona Oiticica y en este sentido hace del ser indancense, en

⁷ Parangolé: Esta palabra fue denominada por Hélio Oiticica para manifestar su “arte ambiental”, una expresión que visualiza la relación que tiene el espectador con el espacio, donde la obra deja de ser percibida como algo inalcanzable. La danza fue su eje de reflexión, tanto la vestimenta como el baile forman parte de la expresión auténtica, un ejercicio pleno hacia la libertad. Una intención de desatarse de la concepción de intelectualización.

tanto individual como colectivo, el resultado de un proceso de emancipación identitaria.

La acción creadora hacia la vestimenta potencia la traslación espacio-temporal iconográfica de los petroglifos que circundan en las comunidades de Indanza y en el que se presenta la posibilidad de reconocer las alteridades culturales que se ejercen en el lugar habitado. La transmutación corporal gestada por la vestimenta visualiza un valor creador que adopta un carácter espacial, ese sentido de apropiación como forma de relación que crea y recrea la subjetividad colectiva y que otorga momentos fuertemente simbólicos. Esto teniendo presente que la manifestación se mantiene siempre y cuando haya sentido de comunidad.



Fig 41. Manifestaciones iconográficas del Catazho, (s/f), Paul Castro Zaruma.

Es complejo identificar dónde o cómo inició esta relación con el petroglifo debido quizá a esa flexibilidad sobre los límites “territoriales”, pero se puede visualizar una

potencial reciprocidad de influencias hacia el entorno por medio de la etapa de creación como procesos de emancipación sobre las temporalidades que se ejercen en el lugar y a los que se adhieren nuevas visiones que modifican su manera de ver y sentir, abriendo múltiples posibilidades de relación y dentro de ese contexto se ratifica una motivación creadora latente, el de reconocer y sentirse en el espacio habitado, una participación para el encuentro hacia las identidades que la tocan.

Así como Indanza potencia su valor a la diferencia por medio de la vestimenta y la representación gráfica rupestre del Catazho, la artista brasileña Martha Araujo (1943) expone la importancia de la vestimenta hacia los procesos políticos-libertarios en el accionar cotidiano.

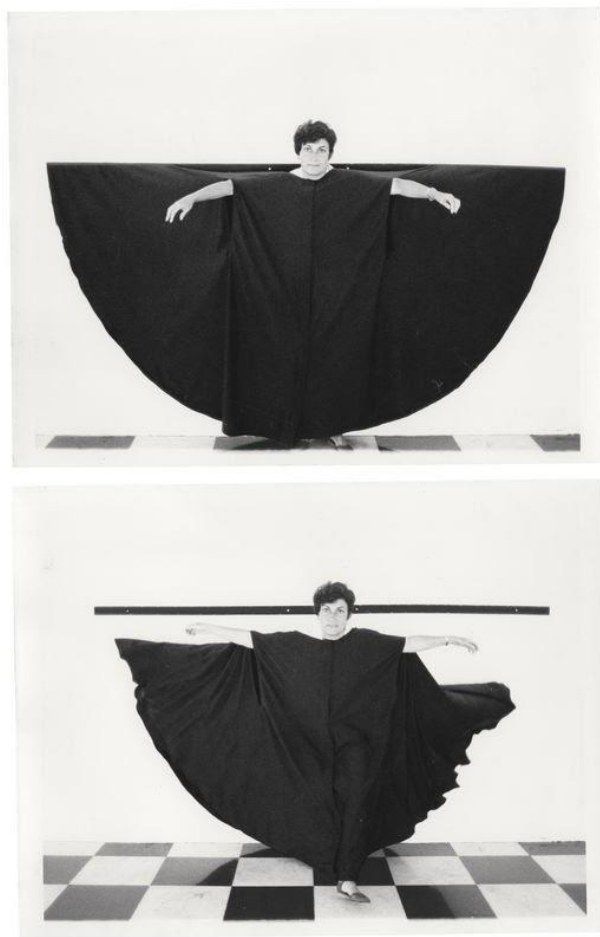


Fig 42. Martha Araújo, *Hábito/Habitante*, 1985, Archivo: HAMMER.



Dentro de esta dimensión se presenta su obra titulada Hábito/Habitante (1985) y de la que se hace mención en un artículo del 2015 en la revista ARTISHOCK, manifestando que su trabajo performativo propone “[...] una herramienta que potencia los sentidos y que le posibilita sentirse plenamente autónomo como un individuo que controla su propia deriva personal.” Así también en la revista mencionada se expresa de la obra de Araújo como la necesidad de visualizar la individualidad e independencia en conexión y relación con “El Otro” que parte desde la complejidad más íntima del ser, haciendo referencia a la acción de vestir, de internalizar el encuentro con la indumentaria.

Tanto Hélio Oiticica como Martha Araújo, y no solamente, tejen un encuentro en torno a la acción de vestir, y es precisamente en ese encuentro socio-político y de espacio íntimo del ser, que existe una posibilidad de articulación al proceso de identificación en Indanza, a través de las prácticas que se gestan desde la cotidianeidad y que a su vez se potencializan en los espacios festivos. Por un lado, la herencia de la ancestralidad andina manifestada en las relaciones sociales del lugar y por otro la intensidad que ejerce la geografía originaria ancestral amazónica sobre Indanza. Estos elementos en relación con sus posibilidades constituyen nuevas conexiones sobre límites geográficos impuestos y en este sentido manifiesta una expresión de libertad en su entender más amplio.

Para concluir con este apartado se puede hablar de un espacio de reconocimiento estético en torno al petroglifo, estético no en el sentido de decoración sino en relación al espacio de representación, de esa experiencia y memoria gráfica que circunda el lugar. Es en ese ritmo que se manifiesta el acto creador, tejiendo y no mezclando las ancestralidades presentes en el entorno por medio del fenómeno individual-colectivo; lo que sentimos, lo que vivimos, lo que gozamos, el petroglifo se ha apropiado de nuestra espiritualidad y a su vez presenta una propuesta del estar en el mundo, eso potencia un descubrimiento a la imagen Indanza.



CAPÍTULO III

Desarrollo de la obra.





“Me pregunto mientras dibujo si mi mano, obedece al ritmo invisible de la danza de los renos, no estará bailando con la mano que los dibujó por primera vez”.

(John Berger, 2005, pp. 59-60)



3.1. Dibujo y su valor en el entorno

Se iniciará este capítulo con un postulado del curador alemán Volker Adolphs en la presentación de su exposición *El laberinto del mundo - El dibujo en el arte contemporáneo* (2014) publicado por Banrepcultural (Colombia) donde manifiesta la relación de la humanidad con el dibujo desde su origen y de su intervención de una hora de duración del que interesó el siguiente aspecto:

El dibujo está en todas partes, estamos rodeados por él, lo vemos en los más diversos lugares, en forma de graffiti en las paredes, como mapas geográficos, como huella en la nieve o arena, como estela de condensación que los aviones dibujan en el cielo. De niños dibujamos un rostro, una figura, un árbol, de adultos dibujamos bosquejos, planos, nuestros recuerdos, nuestros sueños, lo hacemos inconscientemente o con absoluta concentración. El dibujo se remonta a nuestros comienzos, la humanidad ya se dibujó en las paredes de las cavernas conjurando la fuerza de la naturaleza, el dibujo es una forma de magia y una de las posibilidades de la expresión artística más originarias.

No toda persona es un artista, pero casi todas las personas dibujan, forman signos, así entramos en contacto con nuestro entorno para comprendernos, interpretarlo, asimilar el laberinto del mundo. El dibujo nos permite internarnos en el mundo, en el dibujo dejamos rastros de nuestra existencia fugaz. (Adolphs, 2014)

El dibujo está ligado al espacio de la comunicación, un lenguaje universal que trasciende las fronteras culturales, desplegando diversidad de signos en el entorno. La línea y el material reflejan el proceso de origen hacia el dibujo, manifiestan las condiciones de su relación con el espacio habitado y la naturaleza humana, formando parte de nuestra vida cotidiana. En este sentido se visualiza la multiplicidad de relaciones que se gestan ante el proceso del dibujo, un espacio en el que convergen puntos de encuentro, donde se pregunta y expresa la condición subjetiva del ser.

El dibujo y el tiempo tiene su oportunidad en el espacio, esa posibilidad de fluir, así es como se expresa el artista británico John Berger (1926-2017) en una conversación que tuvo con su hijo Yves Berger y que fue transcrita en el libro *Sobre el dibujo* (2005):

Las fotografías detienen el tiempo, lo capturan; mientras que los dibujos fluyen con él. ¿Podríamos decir que los dibujos son torbellinos en la superficie de la corriente del tiempo? Utilizabas la idea de la corriente eléctrica, pero ya se trate de la electricidad o del agua siempre es un flujo. Y dejarse arrastrar por la corriente significa
abstraerse...
transportarse.



Al mismo tiempo, si no es un proceso de corrección continua, el dibujo no es nada, y para corregir uno tiene que pararse y observar, y no dejarse transportar. ¿No es desconcertante? (pp. 85-86)

En este momento y partiendo de esta noción se puede manifestar una conexión hacia el espacio iconográfico del Catazgo e Indanza porque es en esa relación como tejidos que entrelazan extremidades temporales por medio de la gráfica presente en el contexto y esa posibilidad de entrar y salir al momento de la creación, que se articula el nexo precolombino y contemporáneo, formando parte del hábitat, transformando todo en una abstracción, siendo nuevamente unidad, nuevamente piedra.

Retomando el espacio del dibujo es necesario expresar la vitalidad de la creación gráfica como esta potencia de re-actualizar las manifestaciones sociales, posibilitando otras narrativas y, dentro de este marco, Silvia Rivera Cusicanqui plantea en su libro *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina* (2015), que:

Mientras que la escritura y los marcos conceptuales de la ciencia social convencional tienden a obliterar las voces subalternas o a integrarlas en una narrativa monológica de progreso y modernización, la imagen pictórica o audiovisual reactualiza las fuerzas que dan forma a la sociedad, a tiempo de organizar lo abigarrado y caótico en un conjunto de descripciones “densas” e iluminadoras. (pp. 88-89)

Dentro de este espacio y en enlace a la imagen pictórica o audiovisual que menciona Cusicanqui, el dibujo se presenta como el origen línea-creación en relación a las demandas del entorno habitado, una respuesta espacial, temporal que fecunda en un devenir y sus multiplicidades posibles.

Más que mirar el dibujo como un resultado gráfico, es necesario manifestar su valor en cuanto línea, como carácter común del proceso de creación, esa posibilidad de transformar y transformarse. Si bien cuando pensamos en línea lo asociamos a lo visual, es fundamental mencionar que los gestos también forman parte de esa línea, como idea. El curador alemán Adolphs realiza una mención hacia la línea y sus posibilidades manifestando que:



Una línea sobre una superficie ya es un dibujo de por sí, porque una línea es una línea, pero también es un círculo, un horizonte, una casa. La línea es parte de lo material e inmaterial, es grafito, carbón, tiza y una idea. (Adolphs, 2014)

La línea es movimiento continuo, un trazo con múltiples finales, avanza y retrocede, un ir y venir que nos permite reconocer nuestra potencia en el entorno. Es en ese devenir mencionado anteriormente que yace la vitalidad de hacernos parte de, y en este sentido, el valor concreto del dibujo manifiesta su relación intrínseca entre el ser y el entorno.

Dentro de este contexto, el dibujo y la línea se presentan como medio de articulación hacia la investigación desarrollada en esta tesis. Las manifestaciones gráficas ilustradas crean y recrean en concomitancia con la línea una potencia que visibiliza las relaciones de identidad, conscientes del espacio habitado, de cómo este nos ha motivado, tal como fueron gestados los Petroglifos del Catazho, evidenciando en ese proceso un vínculo entre el ser y el espacio que se habita en Indanza.

El proyecto gráfico que incitó a la ejecución de este trabajo de titulación encuentra su inicio en 2015, desde esa fecha y hasta la actualidad el ritmo del dibujo se ha situado en una constante transformación por medio de la línea ejecutada. Dentro de este contexto es vital mencionar la influencia inicial que tuvo sobre este proceso el artista pauteño Julio Mosquera (1955); y fue en esa posibilidad de ser alumno y amigo de uno de los mayores exponentes del dibujo ecuatoriano que se promovió el interés por la línea del petroglifo y su relación en el entorno y que, por consiguiente, derivó en el desarrollo de esta investigación.

El ritmo gráfico que se ejecuta en el proceso creativo en conexión al Petroglifo del Catazho tuvo grandes encuentros y desencuentros dentro del dibujo, la línea jugó un papel importante al momento de buscar la simbología hacia la producción. De esta manera podemos identificar **4 etapas** creativas en relación hacia la línea y su representación:

En una **primera etapa** (2015) se visualiza la importancia del referente antes mencionado, Julio Mosquera, dentro de la relación con el dibujo. Fue posiblemente el primer encuentro consciente hacia la potencia de la línea que pudo ejercer en el

entorno por medio de sus ritmos, patrones y tramas. En este espacio, el trabajo realizado en función de la iconografía del Catazho se articulaba en relación a la potencia que tuvo hacia el trabajo la obra artística mosqueriana. Partiendo de esta relación, Mosquera se expresa del dibujo en una entrevista publicada en Estudios sobre Arte Actual (2017) mencionando que:

El dibujo es un proceso de muchas horas, nace de cuestiones no muy racionales. Se trata de realizar seres que se reconozcan como parte de la creación artística, que toman fuerza y que en cualquier momento nos cuentan sus historias. (p. 110)

En ese momento de ejecución gráfica, y que en un inicio se gesta desde la inocencia, se puede revelar un proceso que toma fuerza paulatinamente hacia los espacios de relación. Así es como los dibujos realizados en torno al Catazho empezaron a manifestar la tensión en conexión al contexto de la sociedad indancense y sus manifestaciones hacia la identidad.

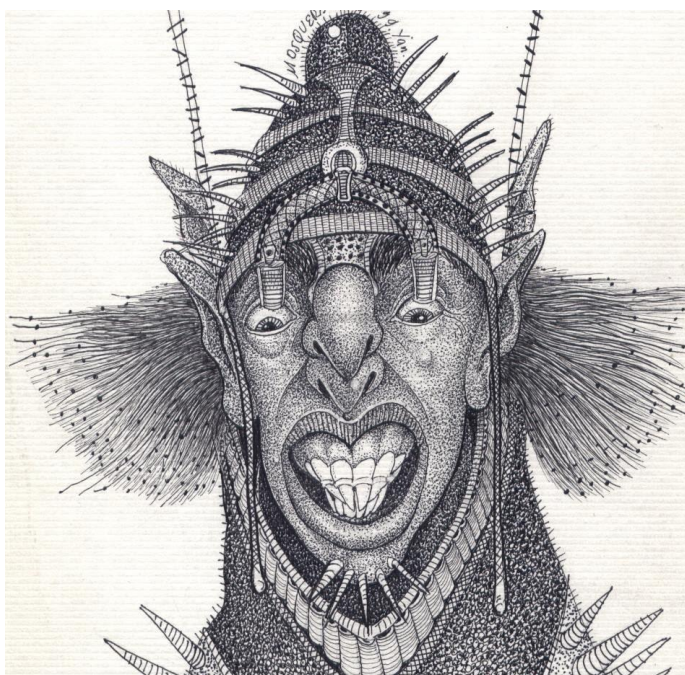


Fig 43. *Diccionario para simios*, 2007, Julio Mosquera.

Fig 44. *Glifo 008*, 2015, Paul Castro Zaruma.



Fig 45. *Pornógrafo*, 2012, Julio Mosquera

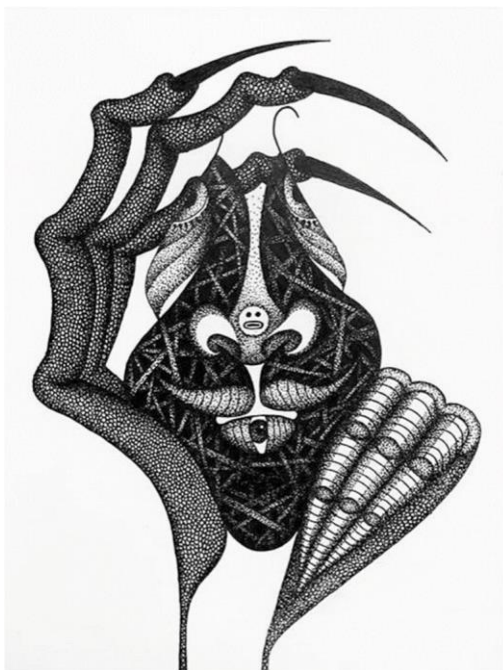


Fig 46. *Glifo 010*, 2015, Paul Castro Zaruma.

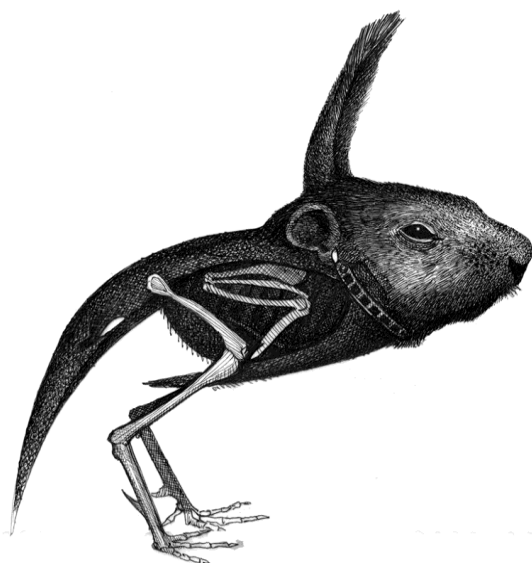


Fig 47. Julio Mosquera: *Un Artífice Del Dibujo In Excelsis*, 2015, Archivo: Diego Demetrio Orellana.

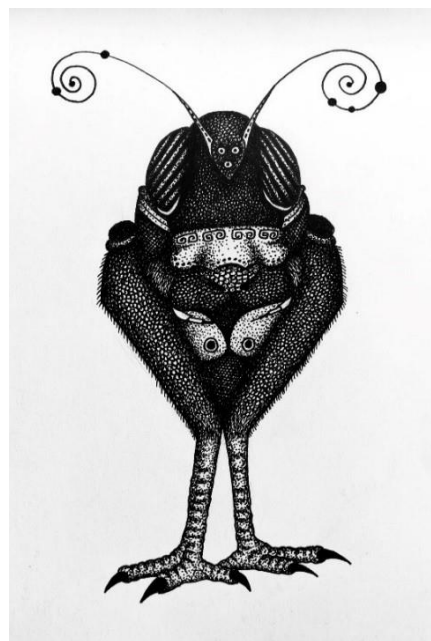


Fig 48. *Glifo 007*, (2015), Paul Castro Zaruma.

En la **segunda etapa** se presenta la línea como principal eje de relación hacia el espacio habitado, si bien en este momento se deslinda la interacción de la iconografía del petroglifo, no se pierde el valor de la creación en relación al contexto del petroglifo pues se tiene presente la interacción con el espacio y el soporte. Es preciso mencionar la potencialidad del ejercicio lineal como el ritmo constante hacia la gráfica. Ahora ya no se desarrolla únicamente en hojas de cuadernos, aquí se presenta un proceso de relación con el entorno a intervenir, la ejecución de murales manifiesta posibilidades en cuanto al desarrollo del valor lineal y cómo el contexto puede potencializar la ejecución.

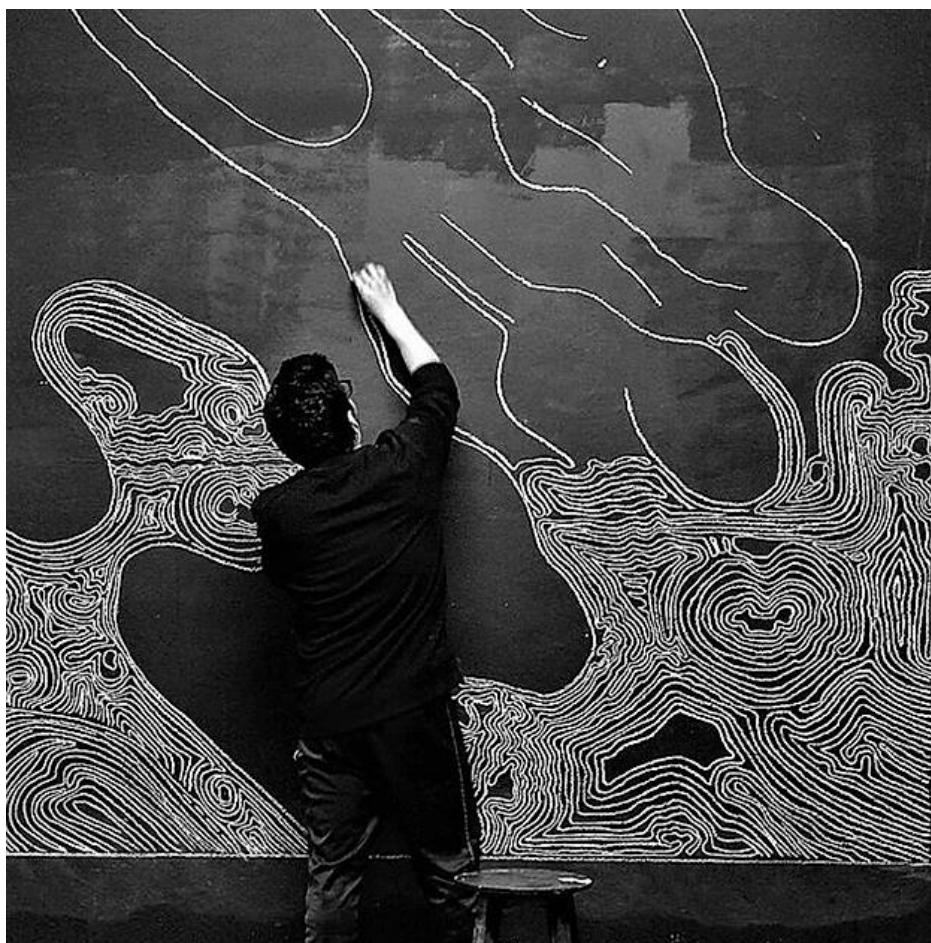


Fig 49. *Cuchara*, 2017, Paul Castro Zaruma.



Fig 50. Piedra, 2017, Paul Castro Zaruma.

Como ya se mencionó anteriormente el dibujo y el tiempo manifiesta una relación hacia el espacio y dentro de este contexto se presenta la **tercera etapa** en la cual ya se visualiza una gráfica lineal representada por símbolos (influencia de la iconografía del Catazho) que se articulan al entorno. Así podemos identificar elementos en relación al lugar situado, formando parte de un tejido visual hacia una posible representación gráfica rupestre en la contemporaneidad.



Fig 51. *Glifo, intervención sobre cartón, 2018, Paul Castro Zaruma.*



Fig 52. *Glifo, sobre vidrio, 2018, Paul Castro Zaruma.*



Fig 53. *Glifo, sobre vidrio, 2018, Paul Castro Zaruma.*

En todo este contexto es importante mencionar que se visualizaron diferentes posibilidades en cuanto a línea y representación se refiere, incluso dentro de los diversos tránsitos lineales se evidenciaron expresiones en relación a la pintura y, partiendo de todo este aprendizaje, en el año 2018 y 2019 se ejecuta una búsqueda lineal consciente hacia un proceso de creación que logra identificar y relacionar los patrones o tramas del tejido.



Fig 54. *Glifo*, 2018, Paul Castro Zaruma.



Fig 55. *Glifo*, 2018, Paul Castro Zaruma.

Antes de adentrarnos en la cuarta etapa gráfica es necesario visualizar a la línea por medio del boceto, como ese instrumento insistente hacia la construcción de la imagen en conexión con el espacio de relación y que el boceto posee esa



vitalidad en cuanto a posibilidades de idea se refiere. Gustavo Cabrera ya se expresa ante el rol del boceto en el artículo titulado *El potencial subversivo del dibujo* (2017) presentado en la revista *Otros Logos*:

Su rol de prefiguración le brinda un papel especial como soporte visible del modelado de la idea: es el medio por el cual una forma es extraída del universo intangible de la imaginación y es volcada en el universo sensible. Pero este vertido del nuevo objeto visual en el mundo perceptual no es unidireccional: es el comienzo de un proceso dialógico en el cual el primer esbozo, las primeras líneas balbuceantes que hablan de una idea, interpelan a su creador con un sinfín de cuestionamientos, preguntas, dudas y propuestas, a las cuales el artífice deberá responder con contrapropuestas, soluciones y nuevas preguntas. (p. 151)

A continuación, es importante hacer mención a estas líneas balbuceantes como el medio de aprendizaje y articulación hacia una gráfica propia. Edouard Glissant ya se manifiesta acerca de este balbuceo en sus estudios relacionados a la criollización enlazando a la noción archipiélago y cómo esta expresión se expone como signo de juventud y dificultad de todo comienzo, así es como lo expresa Amalia Boyer en el texto anteriormente citado *Archipelía. Lugar de la relación entre (geo) estética y poética* (2009):

Primero que todo, el “balbuceo” puede ser interpretado como signo de la juventud del archipiélago frente a las islas y los continentes. El archipiélago, más que una realidad geográfica determinada, definida y realizada, se encuentra en las primeras etapas de su formación. Si tomamos en cuenta que Glissant alimenta conscientemente la confusión entre lugar y pensamiento, entonces la dificultad del poeta para pensar el archipiélago no solo remite a una dificultad para pensar realidades en proceso, sino que señala de manera más profunda que es el propio pensamiento archipélico el que se encuentra en proceso. Los “balbuceos” del archipiélago se confunden con los del poeta, son signos de las dificultades propias de todo comienzo. (p. 21)

Es así como podemos visualizar al boceto, como un estado de continuo movimiento, balbuceante, “[...] es la huella visible de un encuentro que se presenta como evidencia de un tiempo de análisis, de búsqueda, de reflexiones y arrepentimientos: allí radica el carácter heurístico del boceto”. (Cabrera, 2017, p. 151) En este sentido se manifiesta una trans-linealidad en la producción gráfica presentada para la cuarta etapa a partir del 2018 y la que se consolida en 2019.



Fig 56. Bocetos, 2018, Paul Castro Zaruma.

Dentro de este proceso, la práctica creativa se enlaza con el contexto social y el rol comunicacional que juega el espacio habitado, valorizando patrones lineales

presentes en el entorno cotidiano. Así podemos decir que la práctica del dibujante potencia una agudeza visual que deriva en el estudio del espacio.

Es un mirar que excede y supera el abordaje superficial, comprometiendo al dibujante a interpelar al mundo físico en busca de las profundas y complejas reglas que lo configuran. Por ello podemos hablar de una dimensión inteligible del dibujo, donde se torna procedimiento cognoscitivo. (p. 152)



Fig 57. *Window-non-window*, 2017, Luis Chenche.

Fig 58. *Transpote público*, 2018, Paul Castro Zaruma.

En el contexto del momento cognitivo que se manifiesta ante el proceso gráfico, es necesario visualizar los modos de entendimiento como ejercicios, trazos que se dibujan, desdibujan y redibujan expresando un estado reflexivo ante el proceso artístico. Esta actividad implica la observación y dar valor a los códigos presentes en el entorno ambiental, reconociendo la potencia de relación. Es así que se llega a la vitalidad resultante de la línea ante el boceto que traza la experiencia continua.



El artista colombiano Héctor Castaño Rico en su trabajo de maestría titulado *LÍNEA DE SOMBRA Pensar la práctica y el valor simbólico del dibujo contemporáneo*, (2014), manifiesta que:

La línea en tanto elemento temporal y organismo vivo traza la experiencia de un momento interminable y continúa como un bucle infinito recorriendo el pensamiento del hacer, entendido como *dibujo sobre dibujo, dibujo según dibujo*, idea análoga al pliegue deleuziano del pensamiento de *pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue*. 41 (p. 54)⁸

Partiendo de esto se menciona que la línea es ese elemento que se piegla y despliega en un laberinto continuo, esto refiriéndose a los conceptos del filósofo francés Gilles Deleuze en su texto *El pliegue. Leibniz y el barroco* (1989) y que a su vez realiza una mención con la siguiente cita:

«Así, pues, el laberinto del continuo no es una línea que se disociaría en puntos independientes, como la arena fluida en granos, si no que es como un tejido o una hoja de papel que se divide en pliegues hasta el infinito (...). 42» (p. 54)⁹

En este sentido se puede manifestar a la expresión del dibujo como ese signo de reterritorialización continua, un tejido, una urdimbre, una trama que traza multiplicidad de expresión infinita-continua. Dentro de este contexto, el desarrollado artístico presentado para este trabajo de titulación encuentra su presencia en la **cuarta etapa**, como esa línea-pliegue superpuesta que configura una representación y a su vez se identifica como la expresión de la forma.

La observación, el boceto y la línea, han potencializado una gráfica en relación al patrón cotidiano del tejido (en sus múltiples dimensiones), manifestando reflexiones que han devenido en una consolidación gráfica que bien puede articular estudios estéticos, sociales e identitarios. El dibujo encuentra ahí su oportunidad de surgimiento partiendo de la investigación, tramando tejidos heterogéneos, subjetividades individuales y sus relaciones sociales intrínsecas en el espacio-tiempo, a la vez que una condición mestiza.

⁸ 41. Deleuze, Guilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Ed. Paidós. Barcelona 1989. Pág. 11.

⁹ 42. *Ibidem.*, Pág. 14.

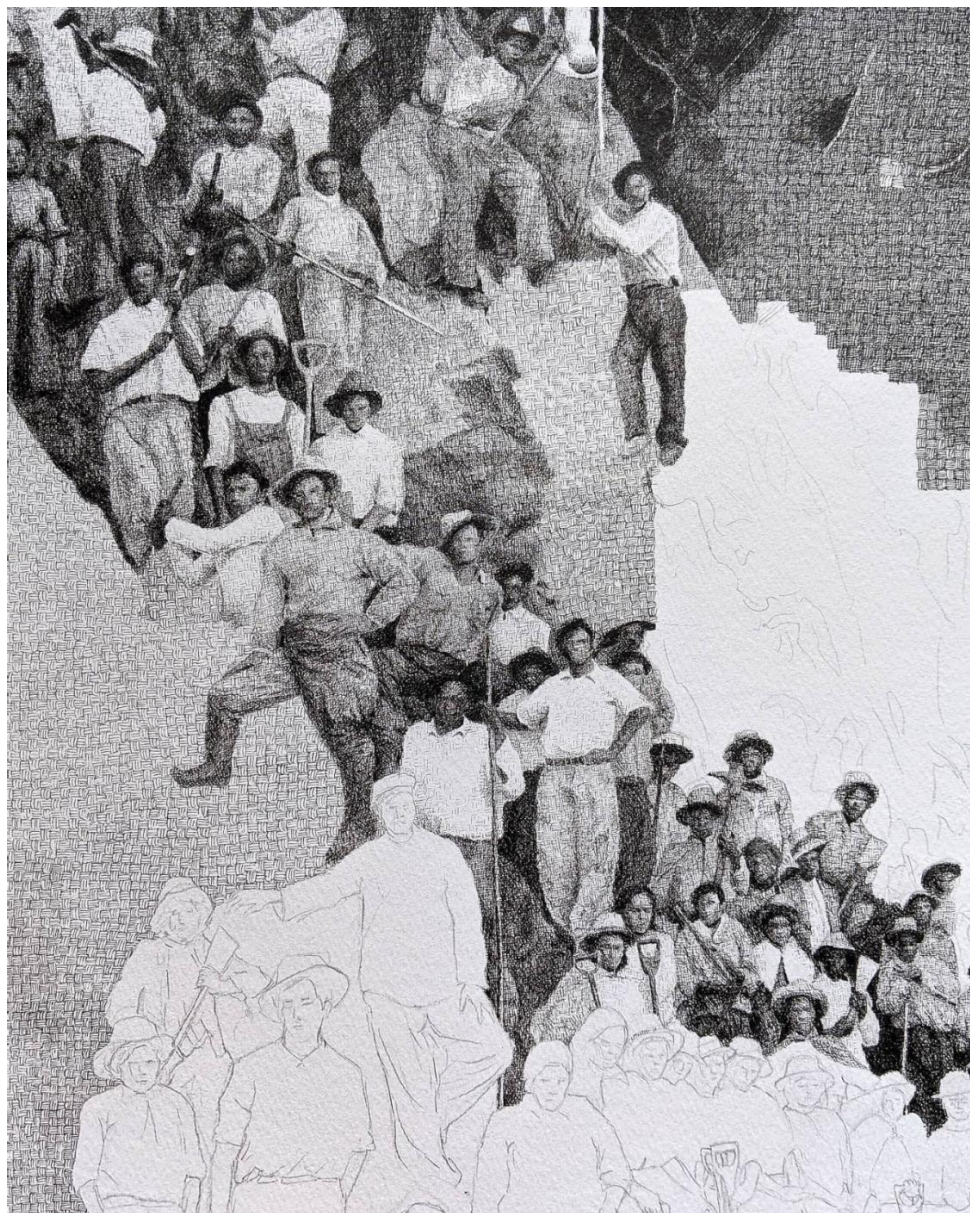


Fig 59. *Dibujo en proceso (Ingamullo)*, 2020, Paul Castro Zaruma.



En esta etapa la línea, el entorno y la tensión cultural confluyen constantemente en la creación de personajes quienes gestan una alusión al contexto habitado. La línea es creada como elemento de relación hacia el espacio, pero a su vez teje la posibilidad de no-lugar en un ritmo de patrones que potencian una identidad descontextualizada y recontextualizada en el espacio-tiempo. El entorno transita conjuntamente con la línea, desde una percepción personal, este juega un papel importante al momento del acto creativo, interactuando constantemente con el espacio social; así se evidencia la utilización de patrones en relación al tejido, líneas superpuestas por medio del ritmo de la trama, una de las tantas hebras que visualiza la red semiótica de un imaginario iconográfico. De esta manera se articula un proceso de creación gráfico hacia las manifestaciones cotidianas en relación al espacio Indanza y los Petroglifos del Catazho.

3.2. Descripción del proceso gráfico final

En el proyecto final se ejecuta una consolidación hacia el proceso creativo visual que se ha venido trabajando desde 2015 hasta la actualidad en conexión con la investigación realizada para este trabajo de titulación en torno al espacio Indanza y Los Petroglifos del Catazho.

Partiendo de esto se presenta una atmósfera gráfica intrínseca con el dibujo y el valor lineal como elementos de relación. En torno a este proceso podemos identificar componentes de articulación hacia la gráfica conceptual con los siguientes aspectos: migración andina, ancestralidad andina, espacio ancestral amazónico, tensión cultural y procesos de identificación. Todos estos aspectos mencionados forman parte del elemento de relación con el espacio habitado (Indanza) y, por ende, medio conductor hacia la potencialidad gráfica propuesta para esta investigación.

En este proyecto se indaga la simbología iconográfica del Catazho y la motivación a la relación social que ejercen estas manifestaciones rupestres sobre las



comunidades que circundan el lugar. Se toman como principal medio de articulación fotografías correspondientes a la memoria histórica de Indanza y, si bien no se cuenta con fechas exactas que ubiquen un momento de la historia a las imágenes referentes, es vital mencionar que esa posibilidad de *no lugar* -en tanto imagen- potencializa una conexión hacia la línea gráfica que se ha pensado en este trabajo como conector con el Catazho; es justo ahí, en ese *no lugar* donde el momento del dibujo encuentra sus interrelaciones temporales que tocan el entorno de convivencia. En otras palabras, la posibilidad de no contar con una estructura histórica indancense definida por medio de las imágenes, como también de la iconografía rupestre, muestra una libertad creativa a la representación gráfica propuesta en este proyecto, puesto que no se encuentra limitada a una historicidad concreta sino a la multiplicidad de expresiones presentes y latentes del lugar.

Así llegamos y retomamos la idea del *montaje* que ya se expresó en el anterior capítulo en relación al filósofo francés Didi Huberman, donde la oportunidad de orientarse en el proceso histórico del lugar radica precisamente en el *montaje* como ese elemento dialéctico de imágenes que sitúan discursos temporales convergentes en un momento histórico y en ese sentido reconocer nuestra incompletitud, pero no como limitación, sino como un síntoma más de relación hacia el espacio habitado. Así, la gráfica propuesta en torno a este trabajo de titulación se dirige al uso de la imagen social fotográfica de Indanza como a la iconografía del Catazho por medio del montaje, un montaje que de modo paulatino se replica -incluso- en una gráfica mural u otros espacios. En el proceso de elaboración del trabajo se realiza un análisis de identificación hacia las fotografías e iconografías ya mencionadas; la apropiación de la imagen en un inicio deviene de fotografías de alta resolución, donde se permite trabajar con mayor detalle la representación de los rostros a graficar. A medida que avanza este proceso se manifiesta una incertidumbre que parte desde la idea de *Opacidad*, noción expresada por Edouard Glissant. Las fotografías referenciales que en un inicio presentaban nitidez, cada vez se van pixelando, visualizando su condición de antigüedad histórica y por consiguiente alejándose hasta tal punto de no reconocer a las personas retratadas en la imagen. Esta incertidumbre identificada, encuentra su necesidad expresiva en relación a la *Opacidad* descrita



por el poeta de Martinica, quien manifiesta que desde el pensamiento occidental la noción de *transparencia* se encuentra arraigada como un sistema de “comprensión” hacia el otro; se parte desde una mirada de comparación y por ende se enfatiza la potencia a juzgar y a reducir. Desde esta perspectiva Glissant propone nuestro derecho a la *Opacidad*, así se menciona en el artículo *Algunas reflexiones sobre la poética de la relación de Édouard Glissant* citado en el anterior capítulo. «[...] Las opacidades pueden coexistir, confluir, tramando tejidos de forma tal que la verdadera comprensión portará sobre la textura de esta trama y no sobre la naturaleza de los componentes. (1990: 204)» (Patricia Mazeau de Fonseca, 2005, pp. 81-82) Esto motiva a trabajar no sólo en conexión a una gráfica del detalle como lenguaje de comunicación, sino que articula la presencia no definida (*Opacidad*) como ese balbuceo de todo comienzo y que, a su vez, no pretende ser una síntesis sino una posibilidad abierta a reconocer, reconocerse y ser reconocido en el espacio habitado.

De hecho, es oportuno mencionar que el trabajo no concluye aquí, pues se entiende como un proceso (work in progress) que al igual que la cultura se gesta en un constante devenir; por lo tanto, podrá seguir visualizándose y mutando, si así se requiere.



Fig 60. *Álbum familiar, (s/f), anónimo.*

Esta reconfiguración permite visualizar la diversidad de los elementos gráficos planteados sobre el dibujo que también reconoce su potencial como elementos heterogéneos en tanto Indanza como Catazho, que no se mezclan sino que se articulan hacia los procesos de identificación presentes en el lugar. Ya Silvia Rivera Cusicanqui expresó anteriormente este valor manifestando, esta vitalidad de no mezclar, de no hibridar, tensionando la linealidad histórica de los territorios, un ejercicio libertario hacia los estereotipos impuestos por el estado-nación.

Partiendo de lo anteriormente mencionado se procede a la realización gráfica final y dentro de este contexto, como punto inicial, se ejecuta en torno a la idea de

articular la iconografía del Catazho dentro de la producción propuesta para este trabajo. Es así, que se visualiza paulatinamente una constancia en relación a los bocetos presentados desde 2015 hasta la actualidad que configuran la forma gráfica y que a su vez deviene del petroglifo como símbolo de rostro.

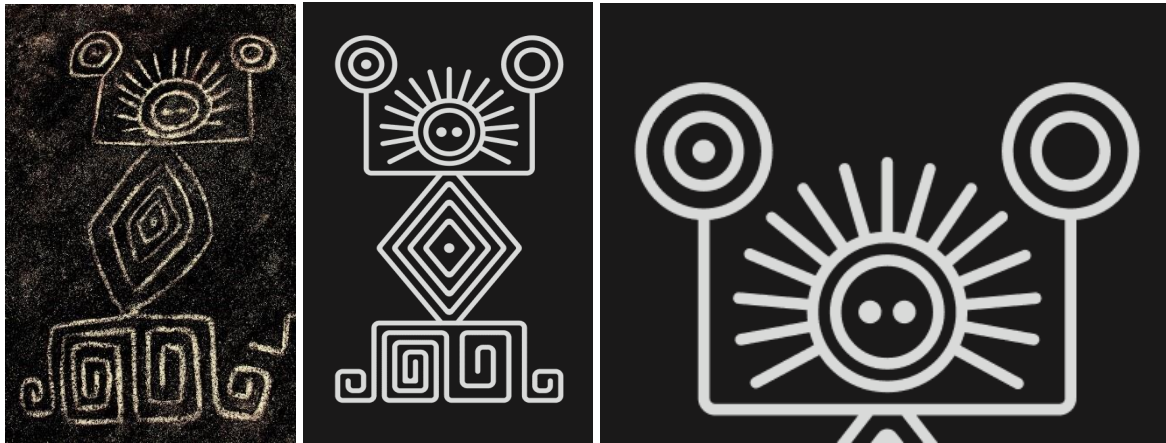


Fig 61. Petroglifo del Catazho, 2013, Fotografía de César López.

Fig 62. Vector de Petroglifo del Catazho, 2013, Diseño de César López (apropiación del petroglifo)

Fig 63. Detalle del posible rostro de los Petroglifo del Catazho, 2013, Diseño de César López

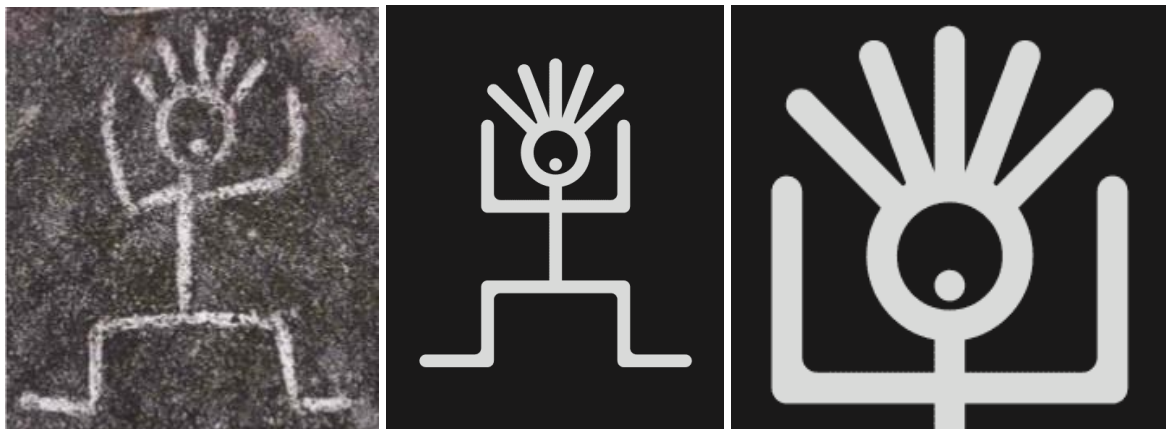


Fig 64. Petroglifo del Catazho, 2013, César López.

Fig 65. Vector de Petroglifo del Catazho, 2013, César López.

Fig 66. Detalle del posible rostro de los Petroglifo del Catazho, 2013, César López.



Fig 67. *Glifos*, 2019, Paul Castro Zaruma.

Esta simbología (forma circular que enmarca otras formas circulares) se presenta en diversas figuras del Catazho y, si bien no se sabe con exactitud su significado, estas se manipulan como potencia de relación que se gesta desde la vivencia cotidiana hacia representaciones ancestrales amazónicas. Esta forma que insinúa un rostro también se encuentra articulada hacia la vivencia virtual, es así que se manifiesta por medio de la intervención fotográfica de figuras compartidas en las redes sociales virtuales donde se visualiza esta representación.

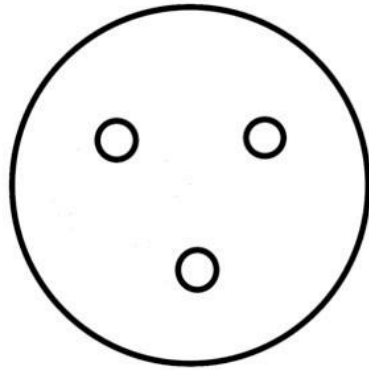


Fig 68. Capturas fotográficas de historias publicadas en la plataforma virtual Instagram, 2016-2019, Paul Castro Zaruma.



Entonces desde esta perspectiva, se utilizan estas formas gráficas (circulares) para estar presente en la producción final de este trabajo, precisamente, por esa potencia que se suscita en esta línea y donde converge la interrelación hacia el proceso de identificación que explora, no solo esta forma circular, sino se apropia de lo pétreo ancestral, trasladándolo aquí y hoy a una posible simulación pétrea dada por una cromática del propio trazo de la línea gráfica.

Forma circular devenida del petroglifo



Forma circular pura

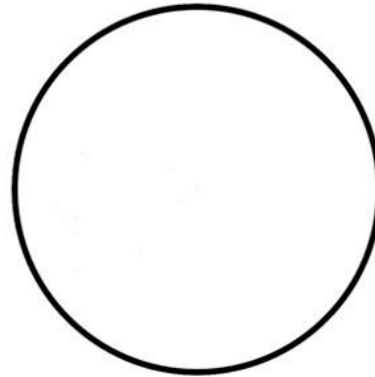
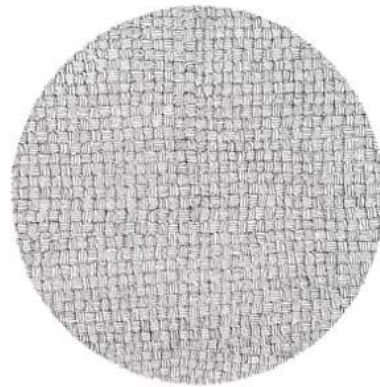


Figura original del petroglifo



Implementación de la trama
sobre la forma circular pura



Línea superpuesta para la consolidación
del trabajo final

Fig 69. Proceso de elaboración gráfica hacia la configuración del trabajo final, 2020, Paul Castro Zaruma

A partir de esto se toma el dispositivo fotográfico histórico de Indanza como recurso posible para la creación gráfica, que no pretende ser una hibridación, sino que visualiza esa posibilidad de tensión entre la nitidez y su opacidad, entre la iconografía y el rostro social-temporal presentes en el lugar. Es así que se seleccionan fotografías donde se evidencia la historicidad del entorno y que en un primer momento se trabaja con rostros actuales del adulto mayor que presentan una nitidez gráfica debido a su actualidad y, a medida que se avanza con este trabajo, se manifiesta la opacidad en las fotografías, estas resultantes por su condición histórica, donde se visualizan rostros de personas que permanecieron en un momento en el espacio social y que en la actualidad ya no se encuentran presentes en Indanza.



Fig 70. *Álbum familiar, (s/f), anónimo.*



Fig 71. *Fotografía histórica de Indanza, (s/f), anónimo.*

Esta opacidad forma parte del potencial hacia el momento creativo, pues así como existe una opacidad en torno a la comprensión de los petroglifos del Catazho, así mismo existe una opacidad hacia diversos personajes presentes en el proceso histórico de indanza, desde el no conocer a las personas retratadas como al desvanecimiento de la nitidez fotográfica efecto del tiempo que, a su vez, condicionan la opacidad, manifestando una libertad a la interpretación de los personajes retratados, dándoles presencia hacia la comprensión del momento histórico y de identificación en Indanza.



Fig 72. Parte de los rostros a ser retratados, 2020, Paul Castro Zaruma.

Así llegamos a la configuración final del trabajo propuesto en esta tesis, donde se consolida el dibujo de 30 rostros por medio de la trama del tejido realizado con rotuladores sobre papel Canson de formato A4, donde se visualiza la silueta iconográfica derivada de los petroglifos del Catazho, como también la nitidez y la opacidad presentes en las fotografías referentes que se han mencionado anteriormente.

Una vez identificada la iconografía a utilizar del Catazho, como los rostros a ser retratados, se procede a la elaboración de la obra. A continuación, se presentará el proceso hacia la creación del trabajo final.



3.3. Presentación de la obra



Fig 73. *Glifo 1*, 2020, Paul Castro Zaruma.

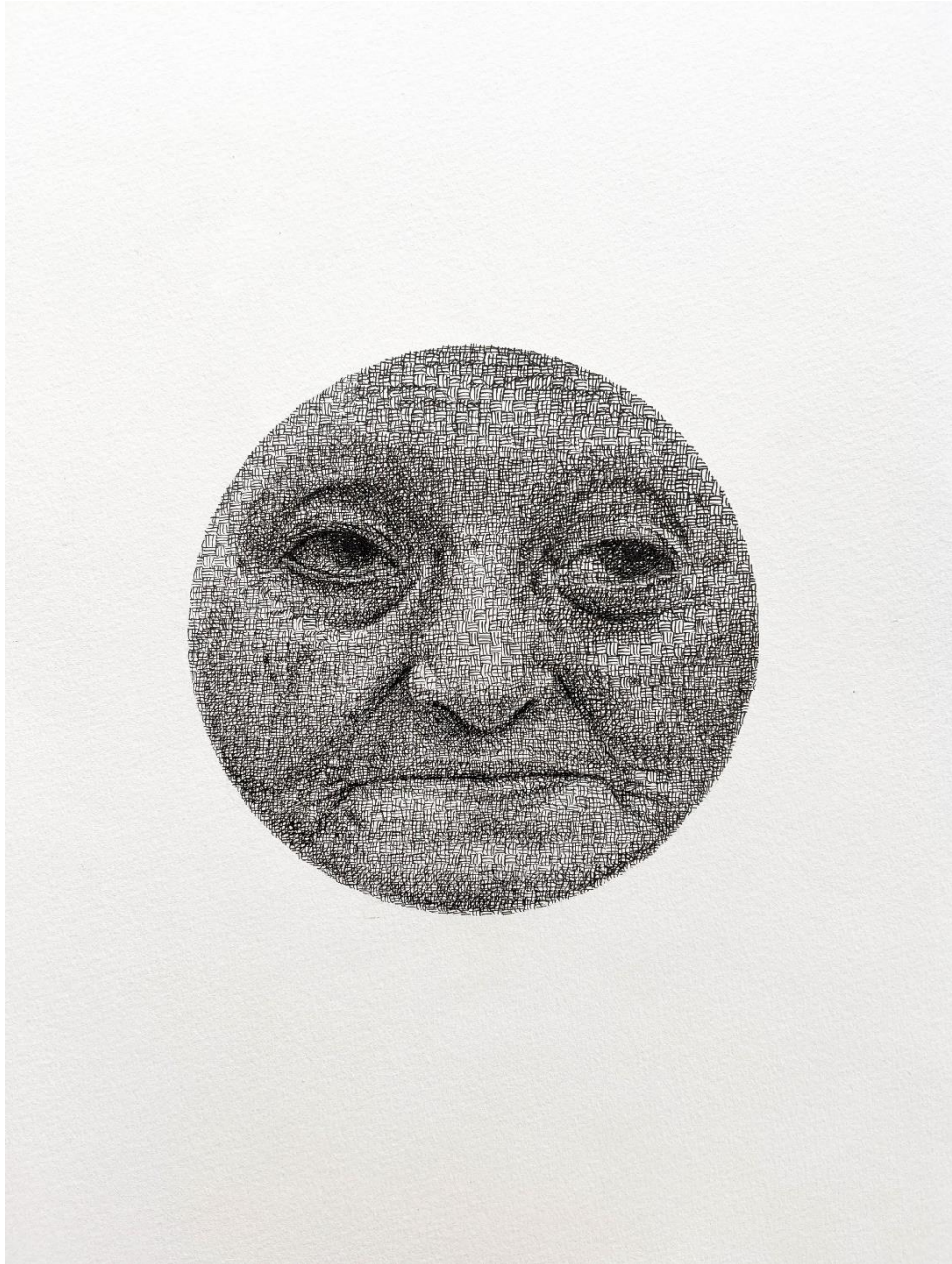


Fig 74. *Glifo 2*, 2020, Paul Castro Zaruma.

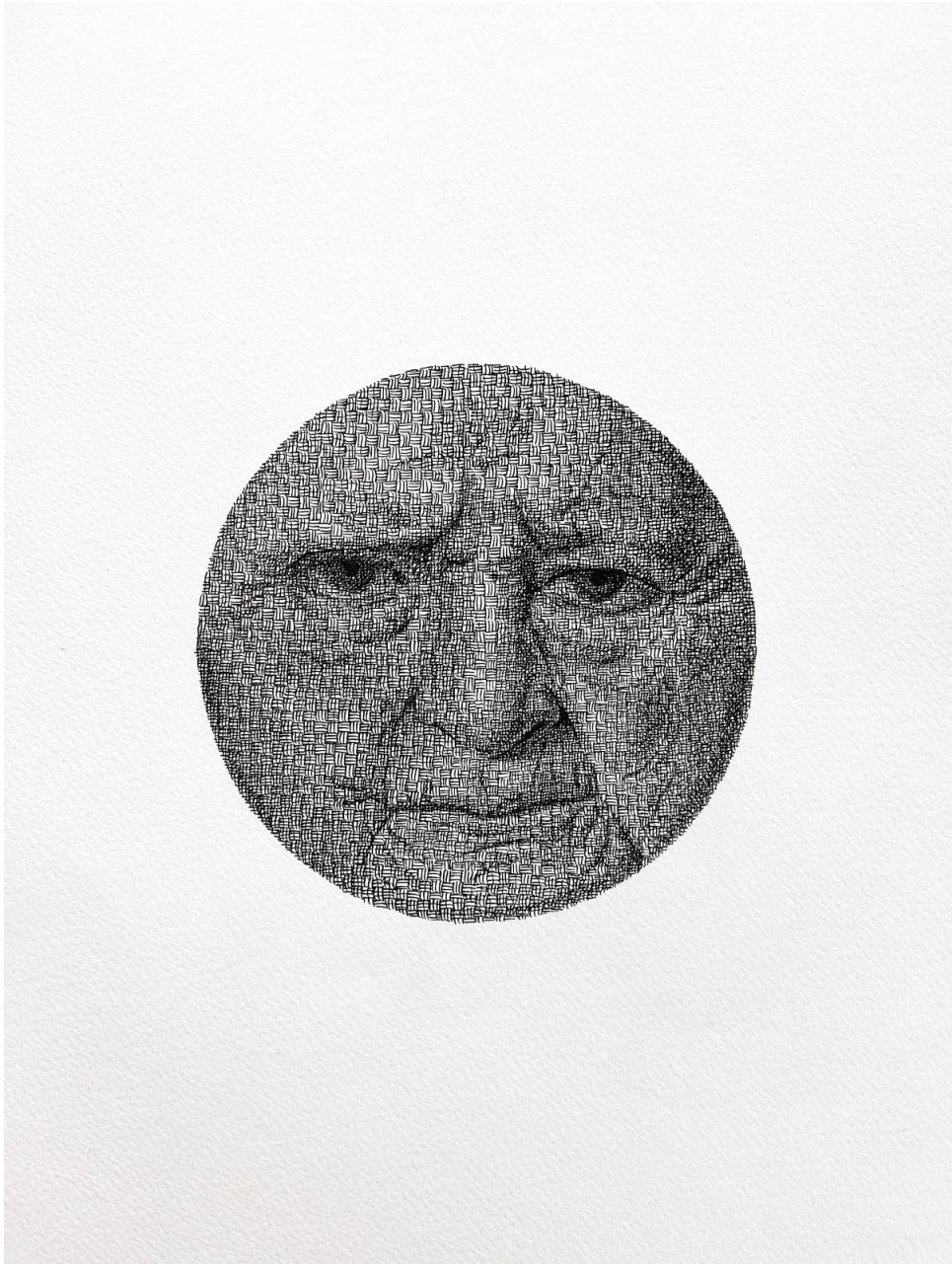


Fig 75. *Glifo 3*, 2020, Paul Castro Zaruma.

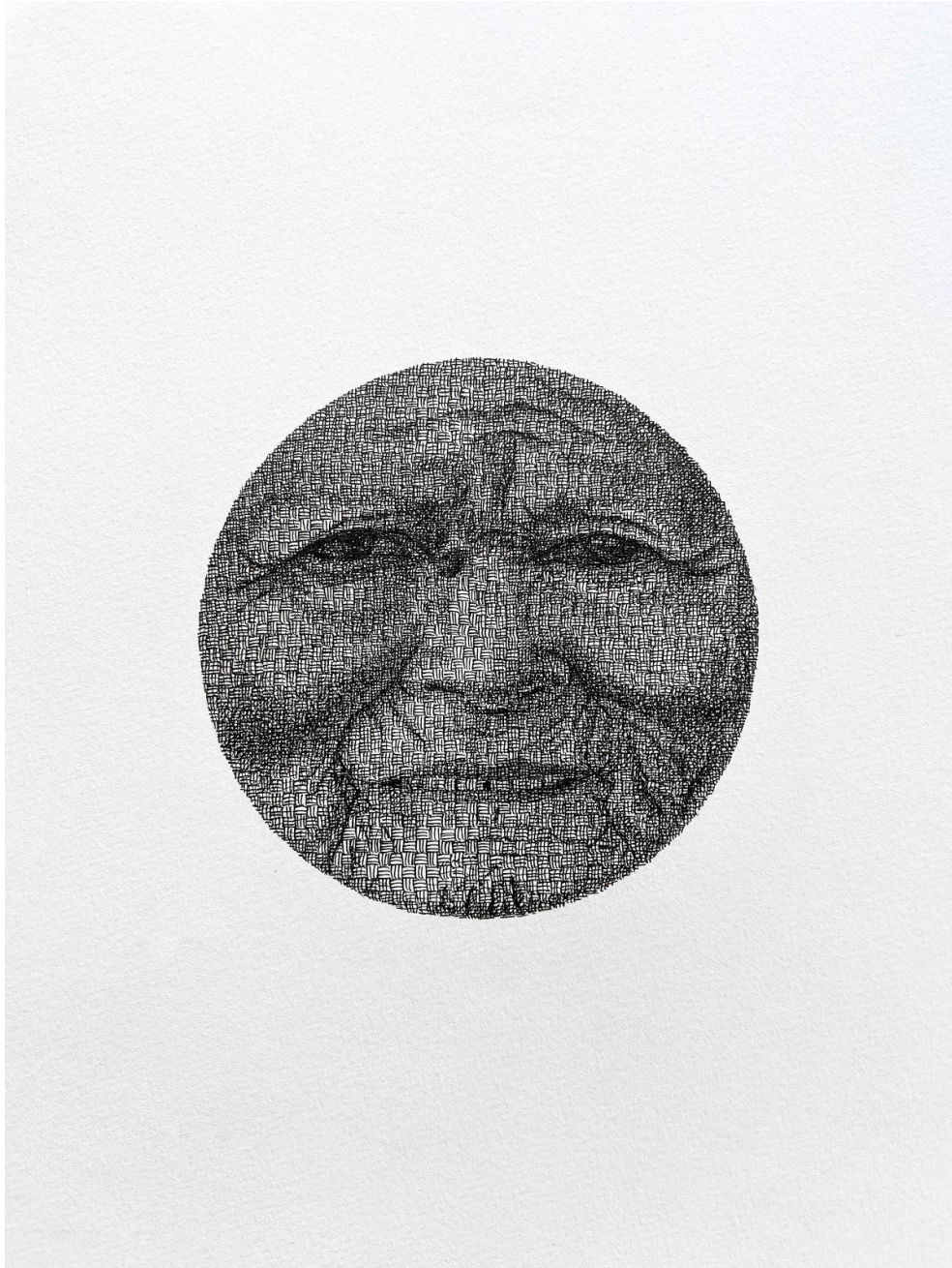


Fig 76. *Glifo 4*, 2020, Paul Castro Zaruma.

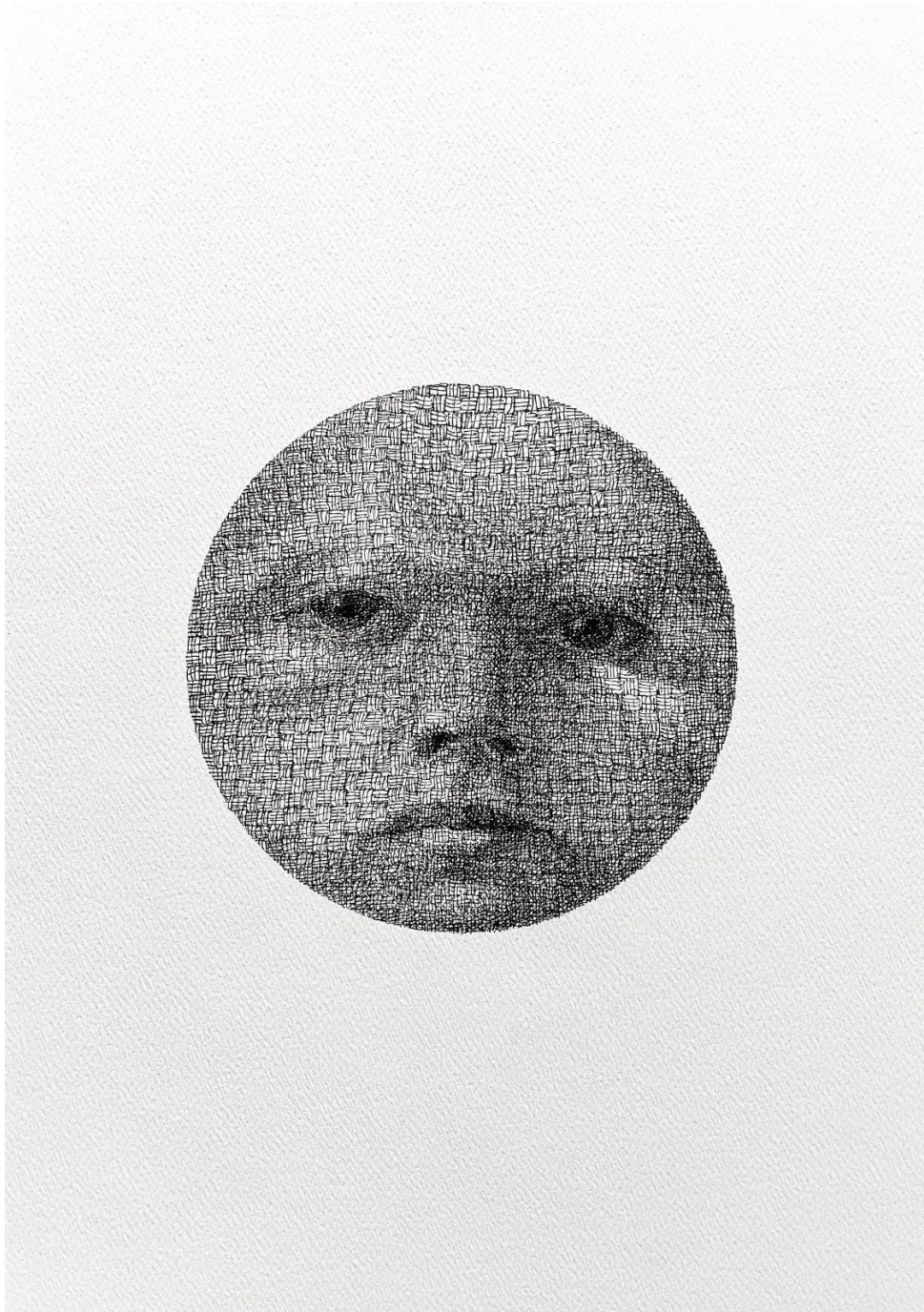


Fig 77. *Glifo 5*, 2020, Paul Castro Zaruma.

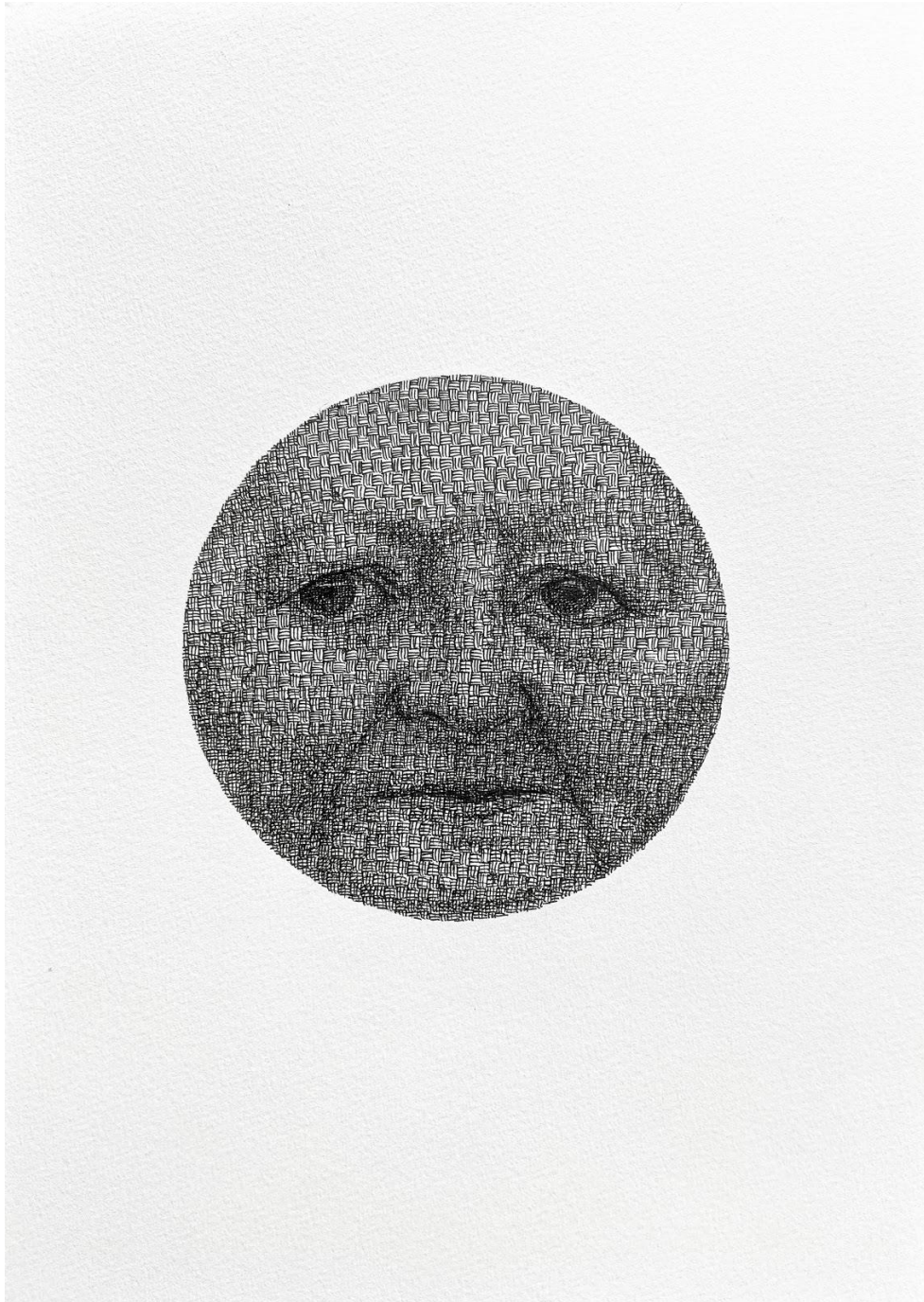


Fig 78. *Glifo 6*, 2020, Paul Castro Zaruma.

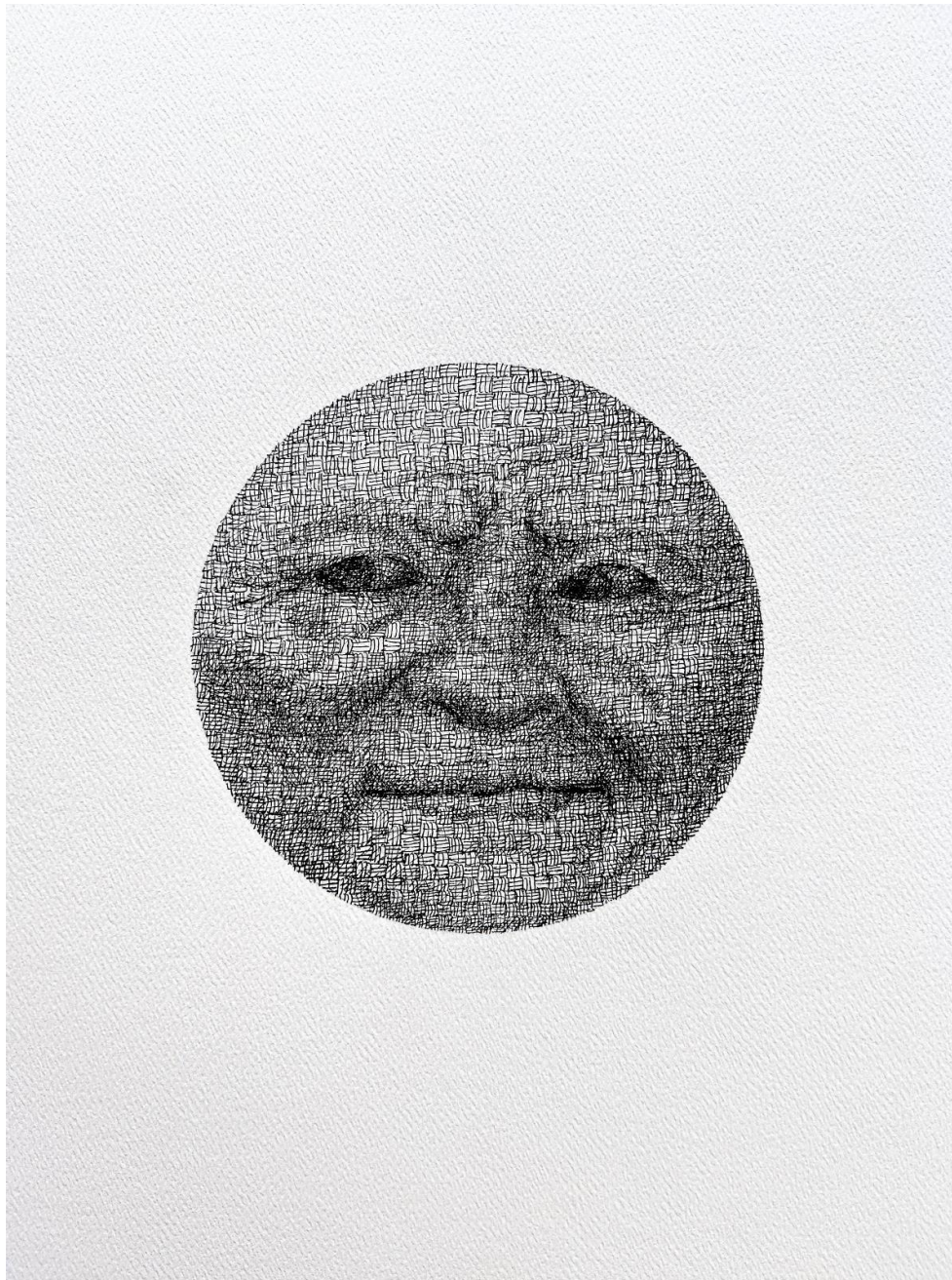


Fig 79. *Glifo 7*, 2020, Paul Castro Zaruma.

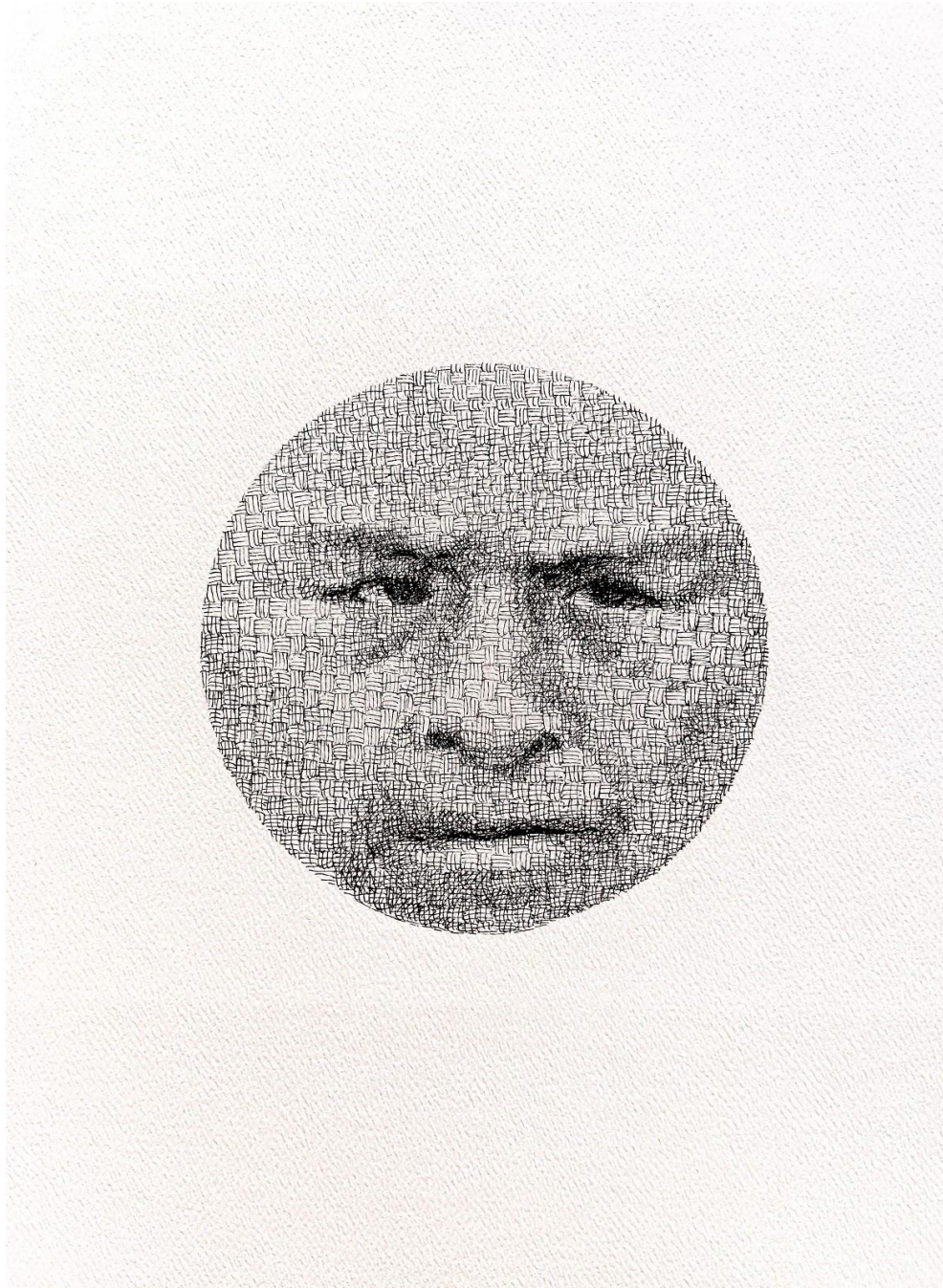


Fig 80. *Glifo 8*, 2020, Paul Castro Zaruma.

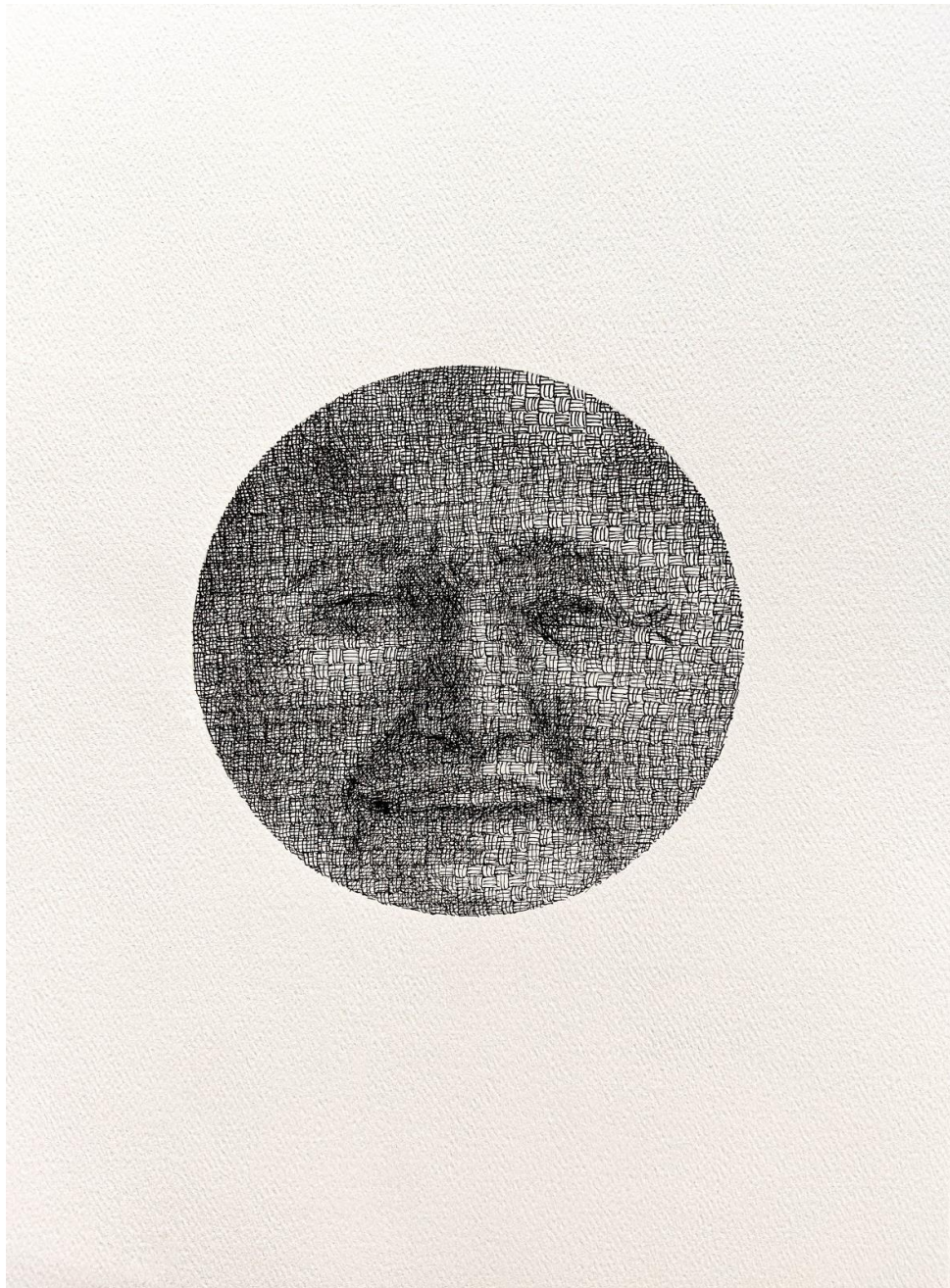


Fig 81. *Glifo 9*, 2020, Paul Castro Zaruma.

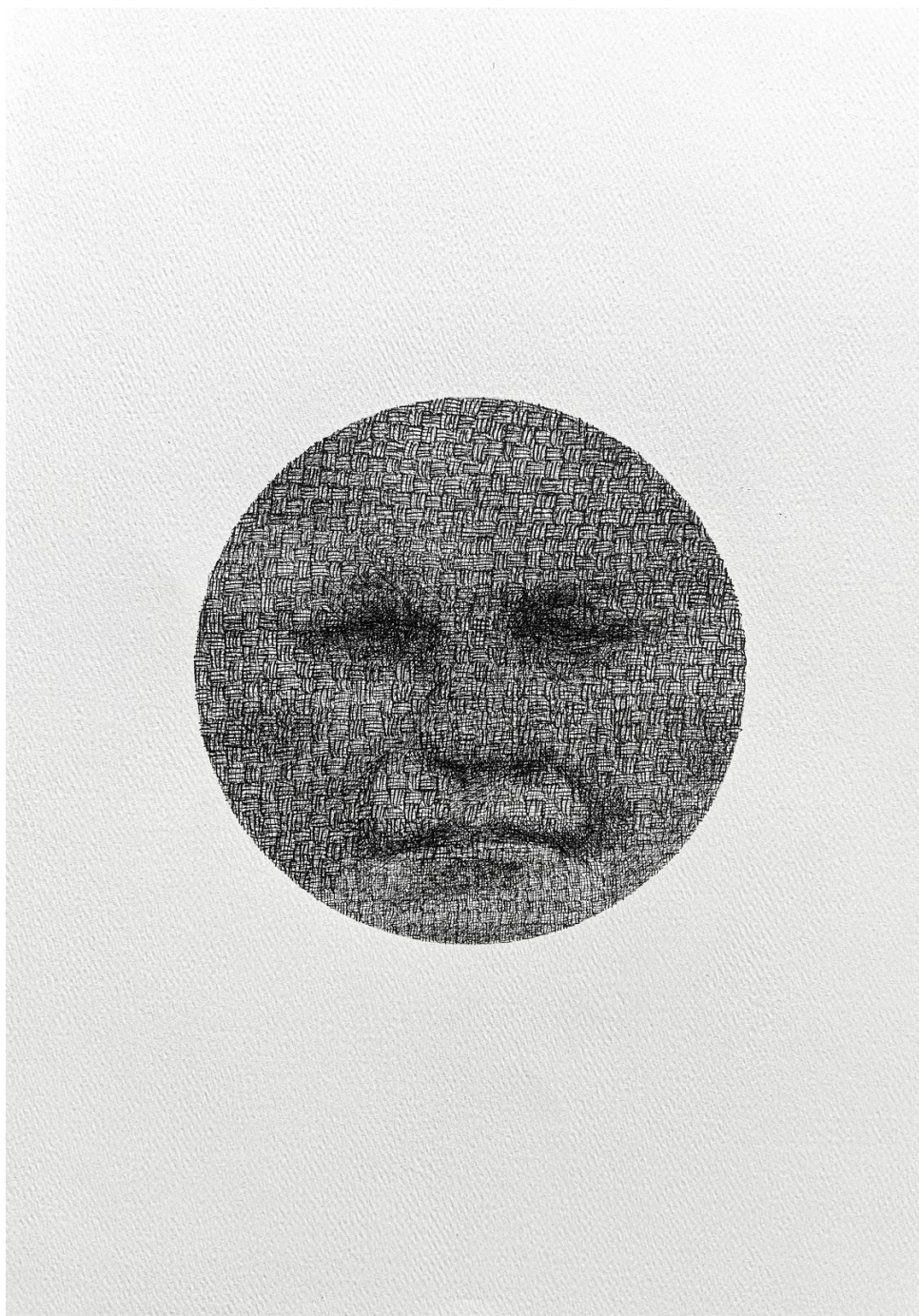


Fig 82. *Glifo 10*, 2020, Paul Castro Zaruma.

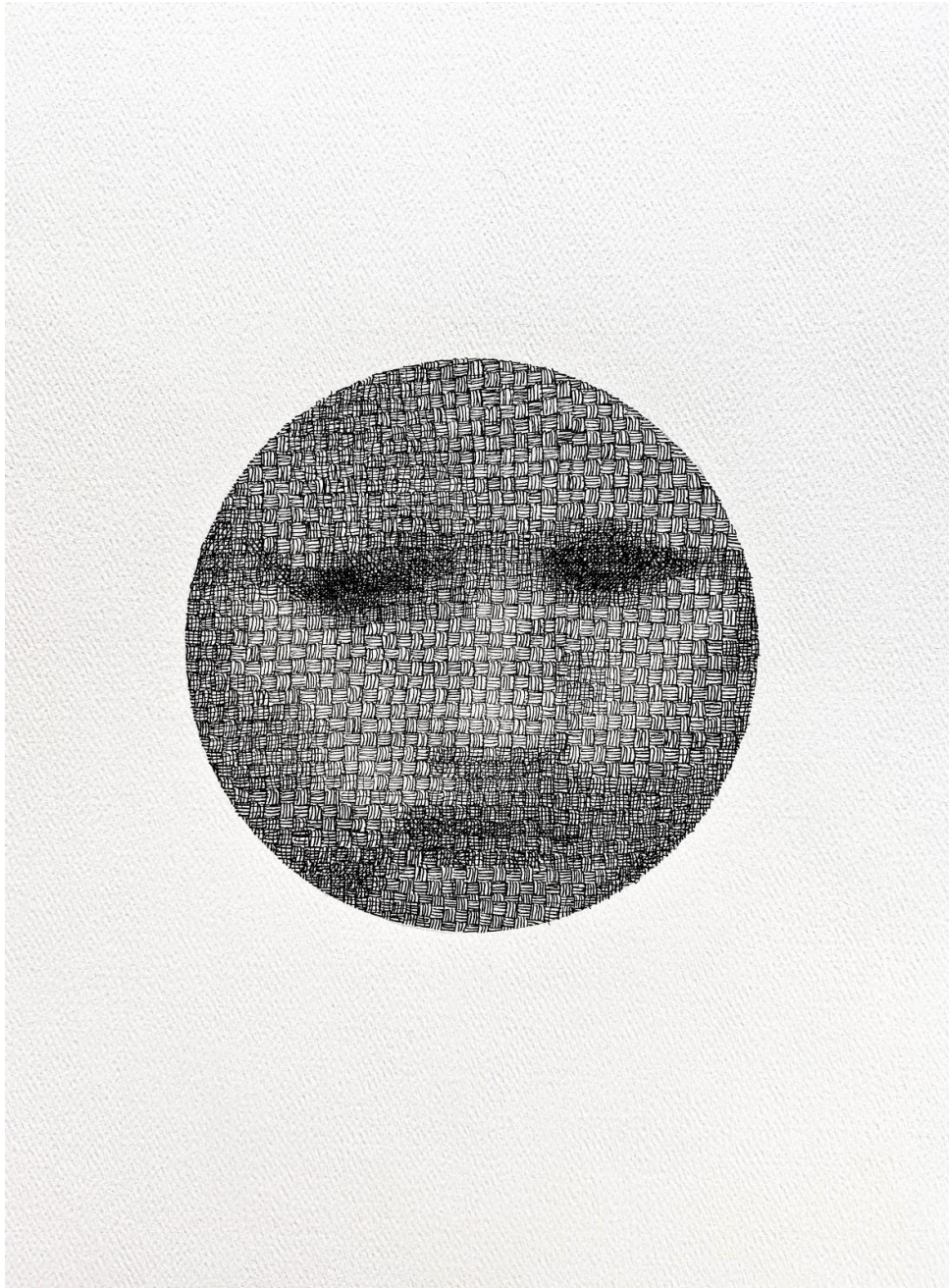


Fig 83. *Glifo 11*, 2020, Paul Castro Zaruma.



Fig 84. *Glifo 12*, 2020, Paul Castro Zaruma.

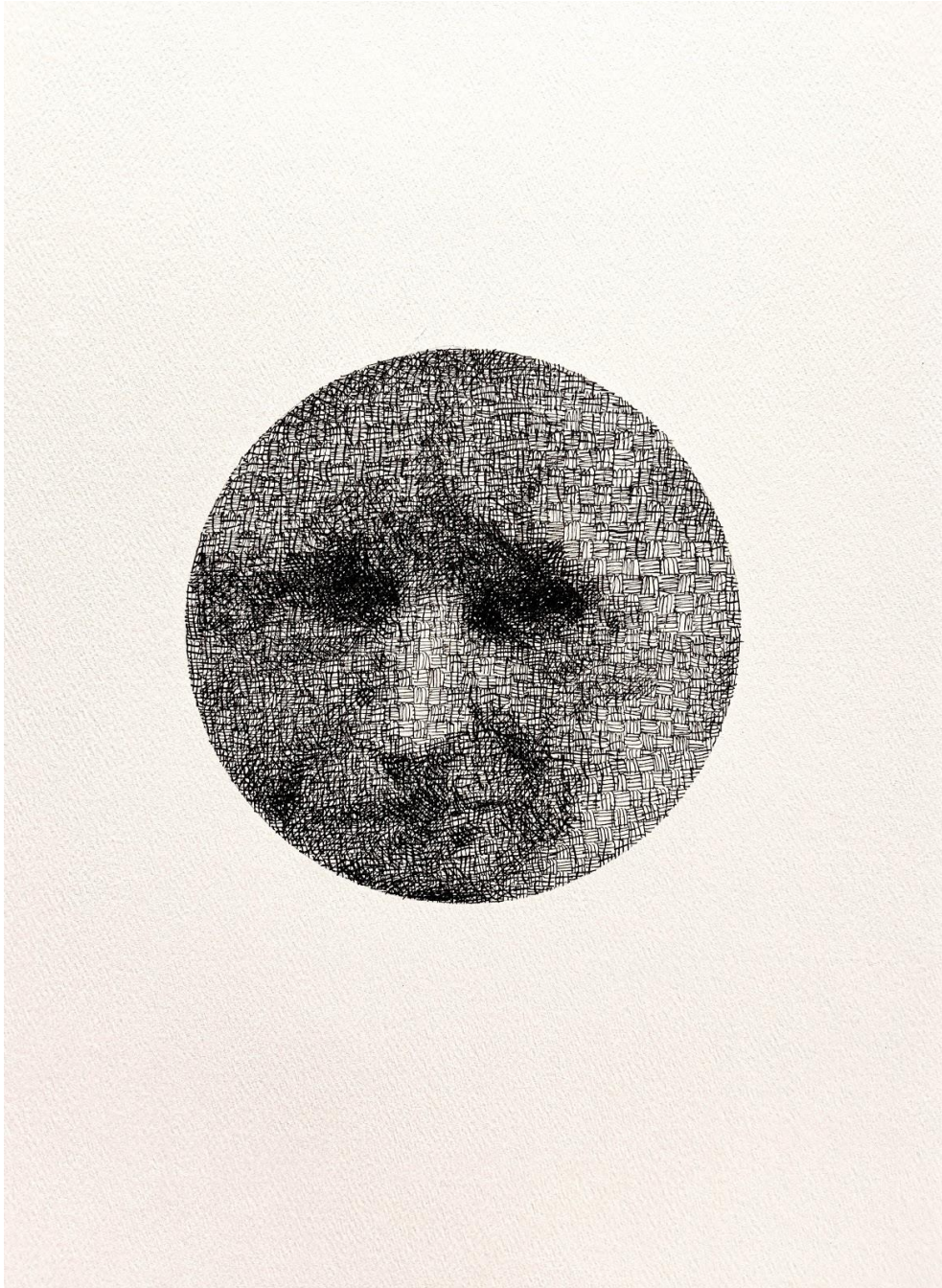


Fig 85. *Glifo 13*, 2020, Paul Castro Zaruma.



Fig 86. *Glifo 14*, 2020, Paul Castro Zaruma.

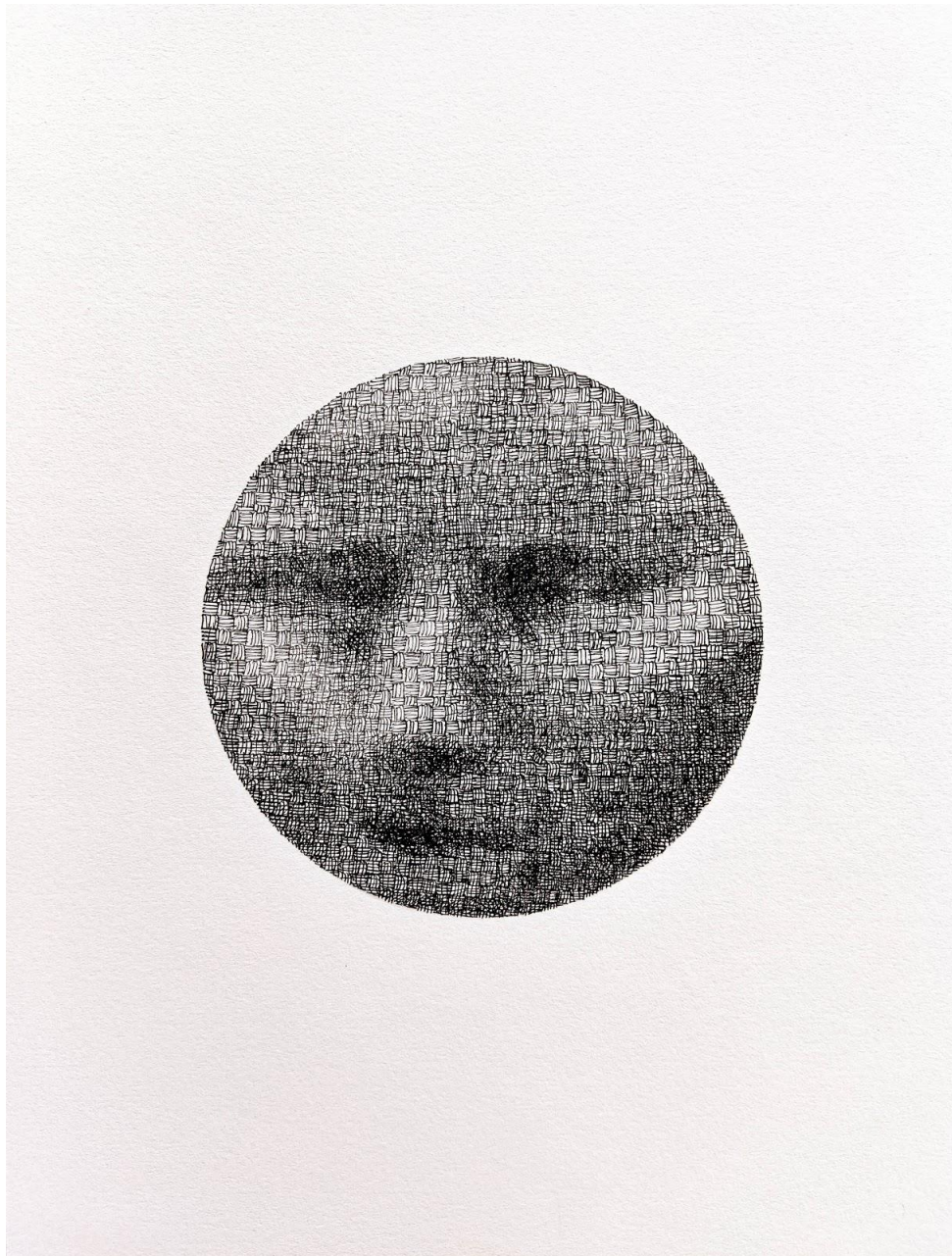


Fig 87. *Glifo 15*, 2020, Paul Castro Zaruma.

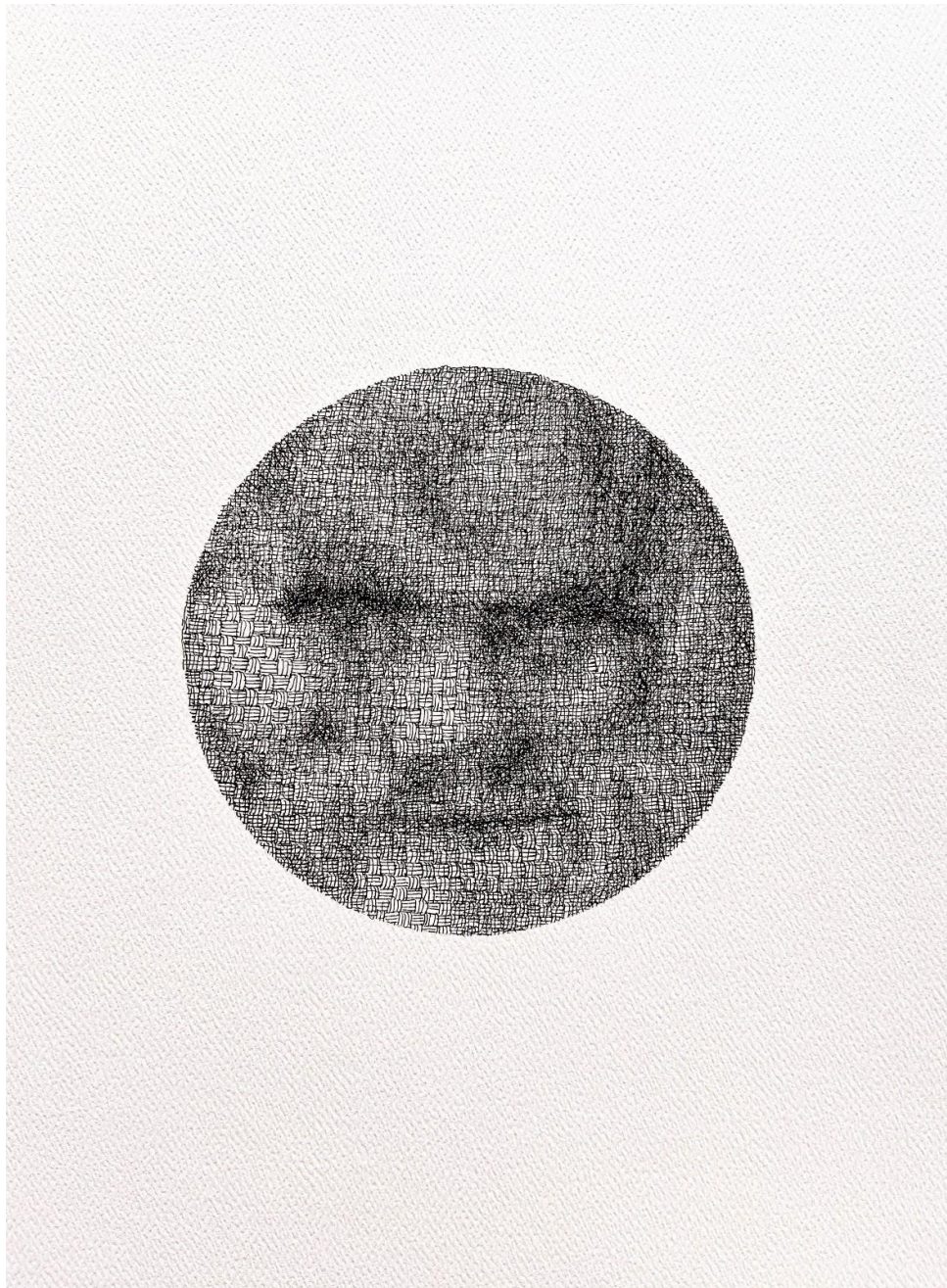


Fig 88. *Glifo 16*, 2020, Paul Castro Zaruma.

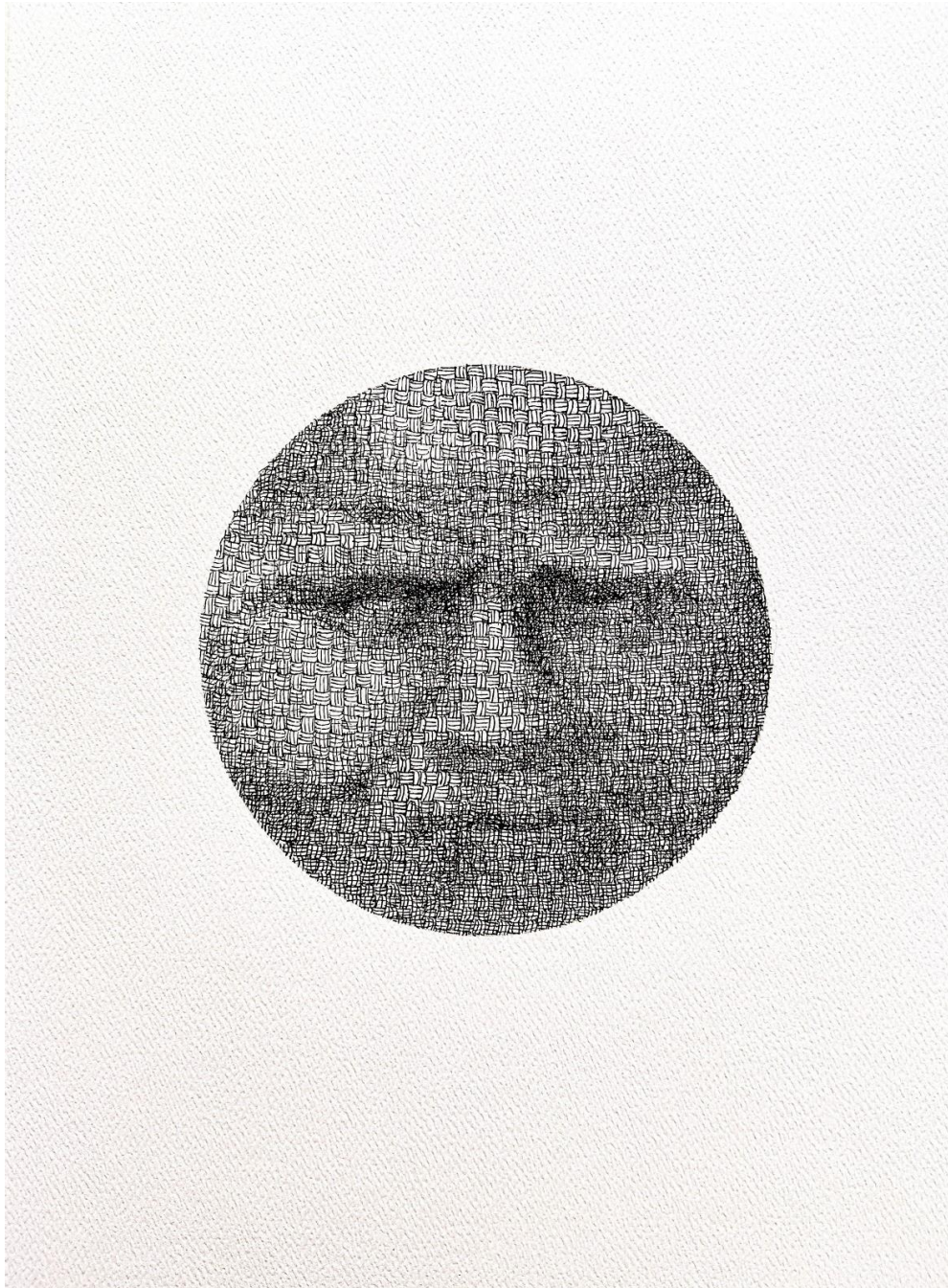


Fig 89. *Glifo 17*, 2020, Paul Castro Zaruma.

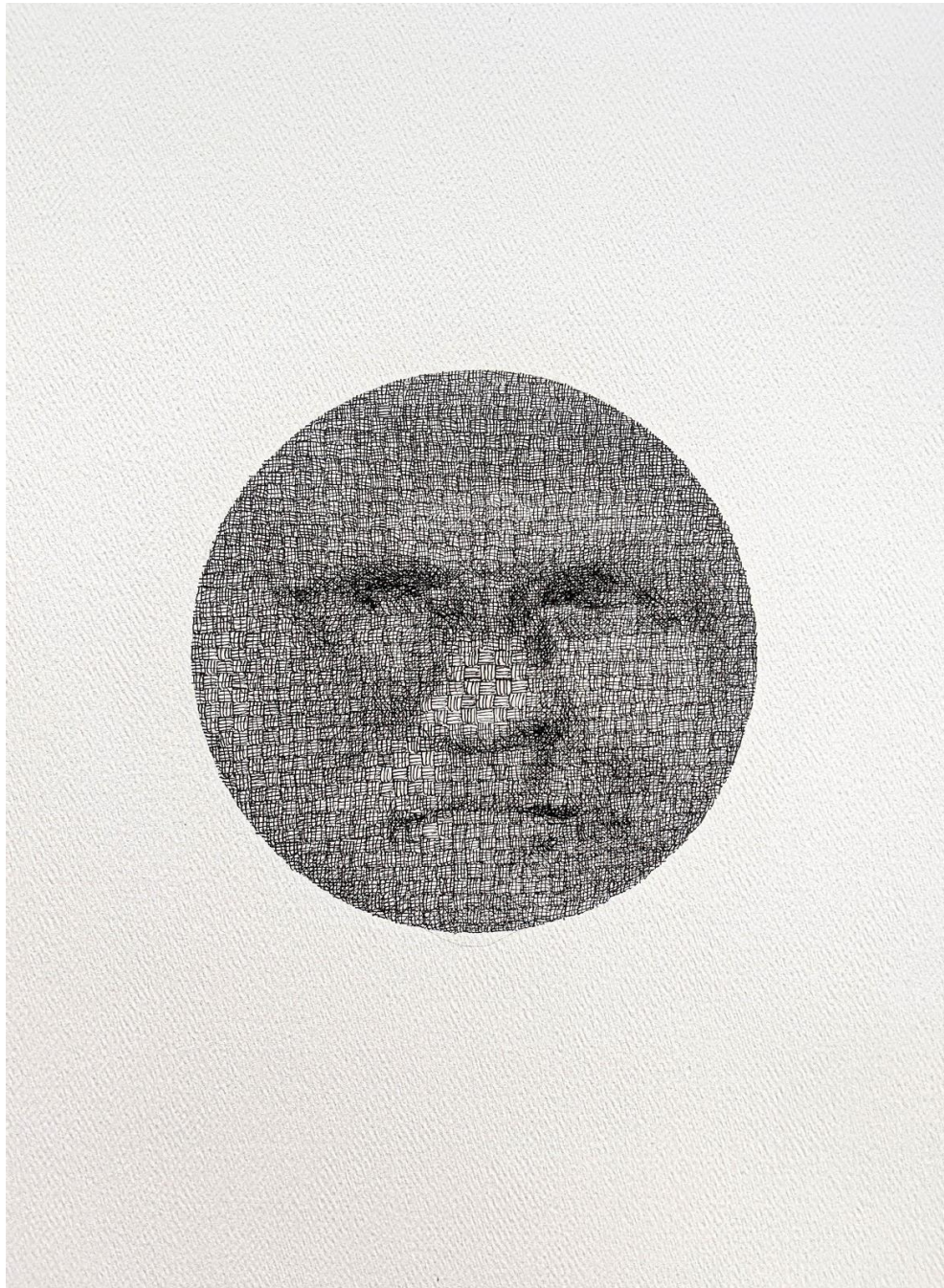


Fig 90. *Glifo 18*, 2020, Paul Castro Zaruma.

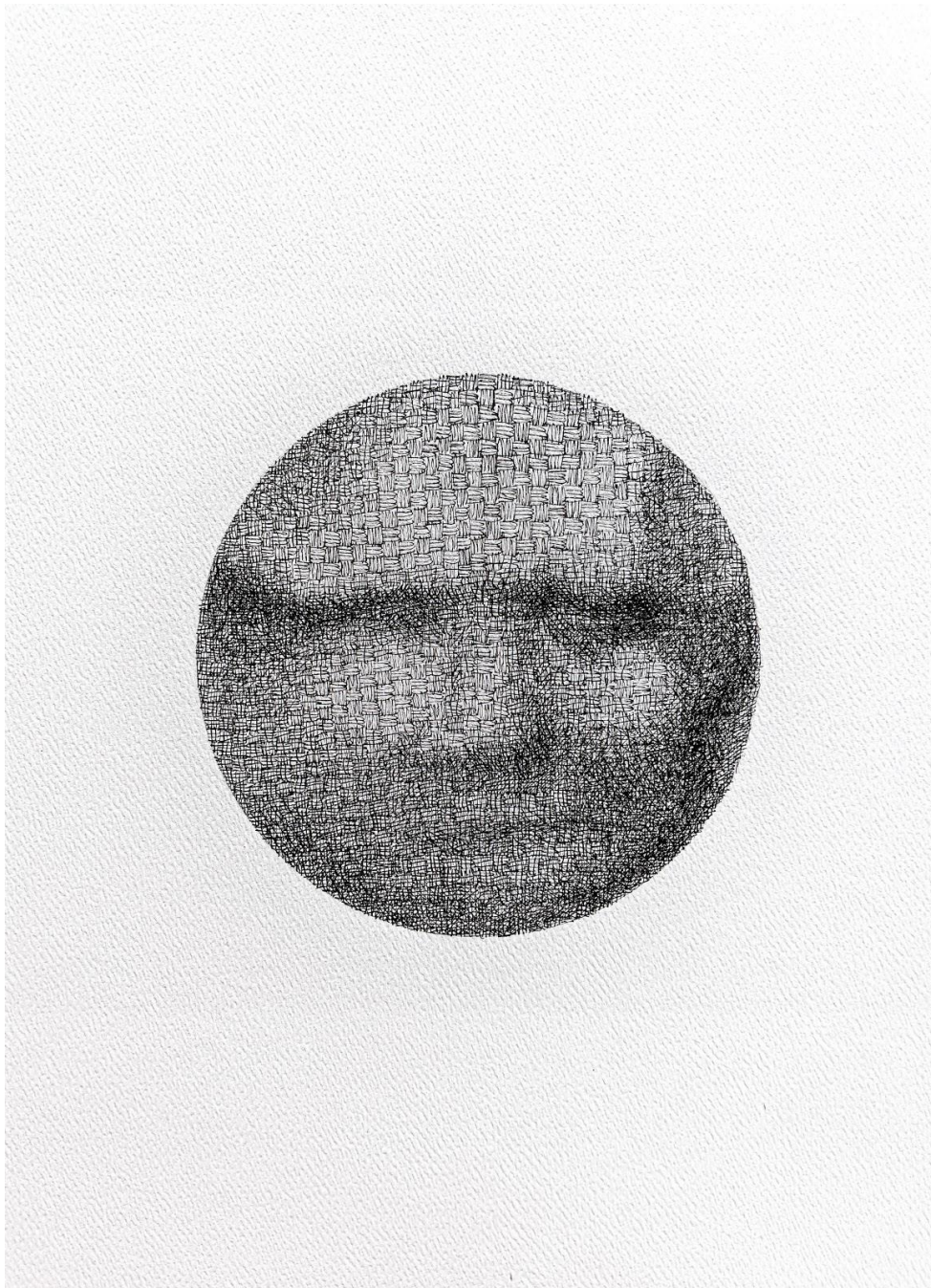


Fig 91. *Glifo 19*, 2020, Paul Castro Zaruma.

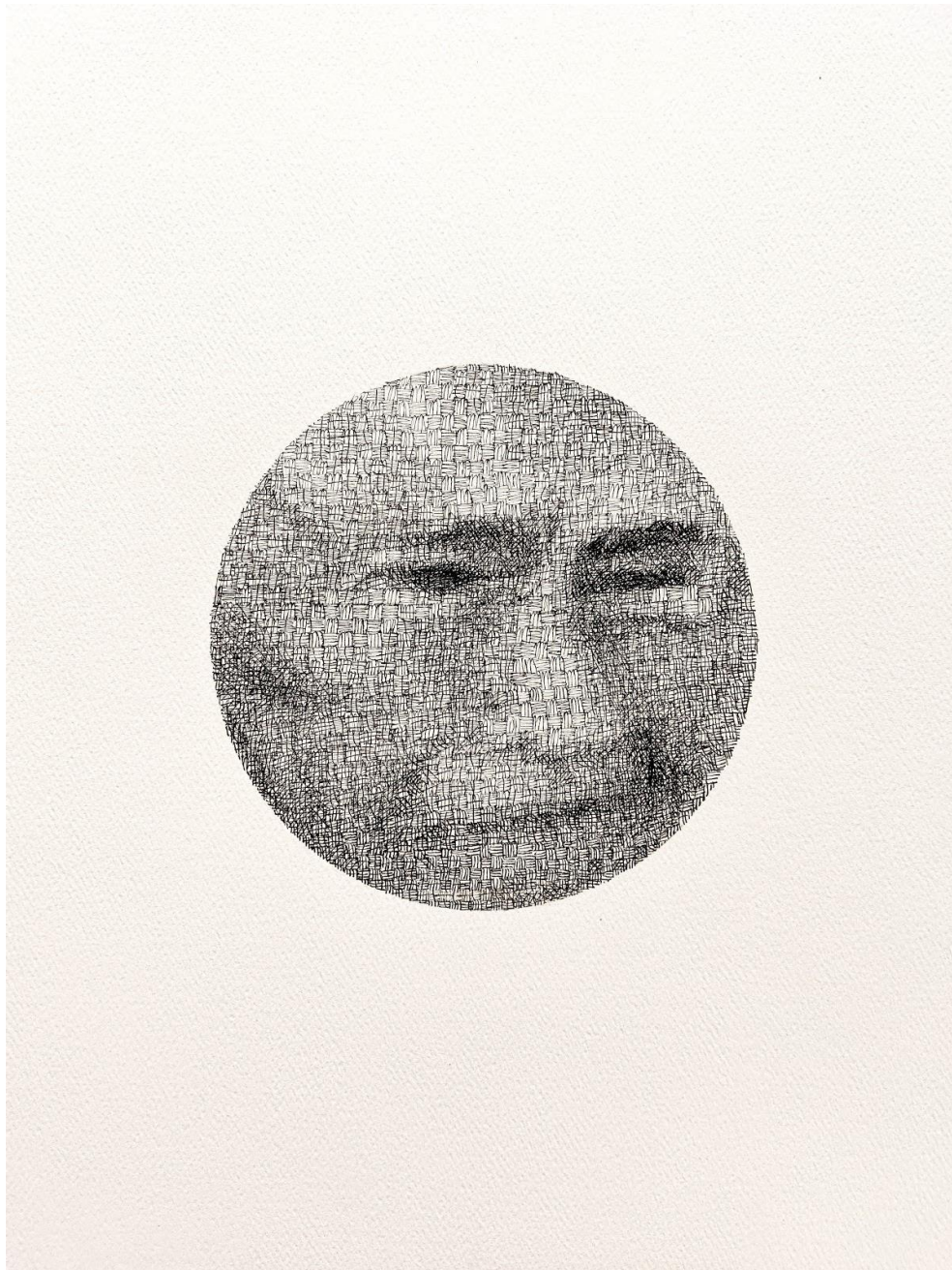


Fig 92. *Glifo 20*, 2020, Paul Castro Zaruma.

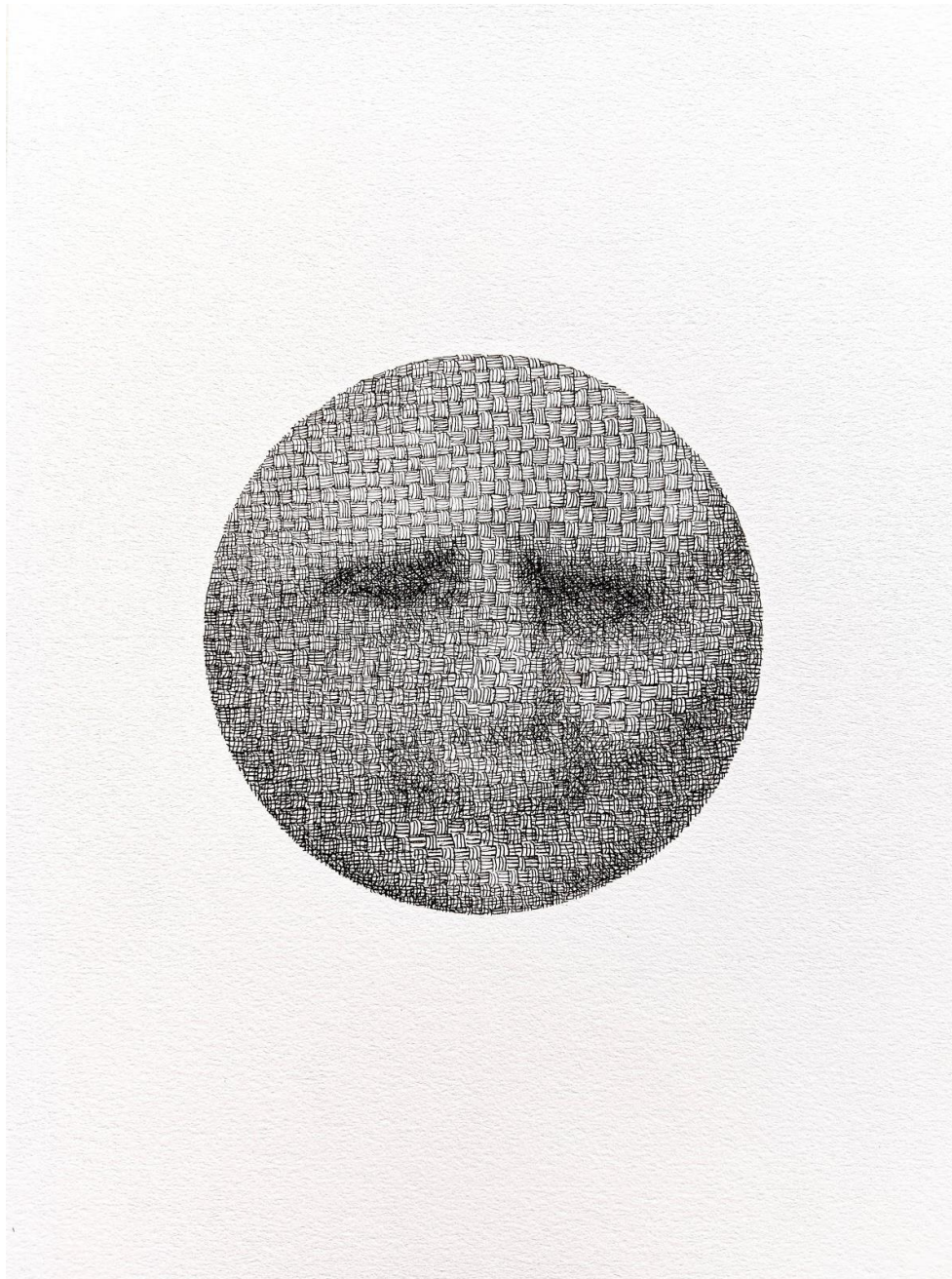


Fig 93. *Glifo 21*, 2020, Paul Castro Zaruma.

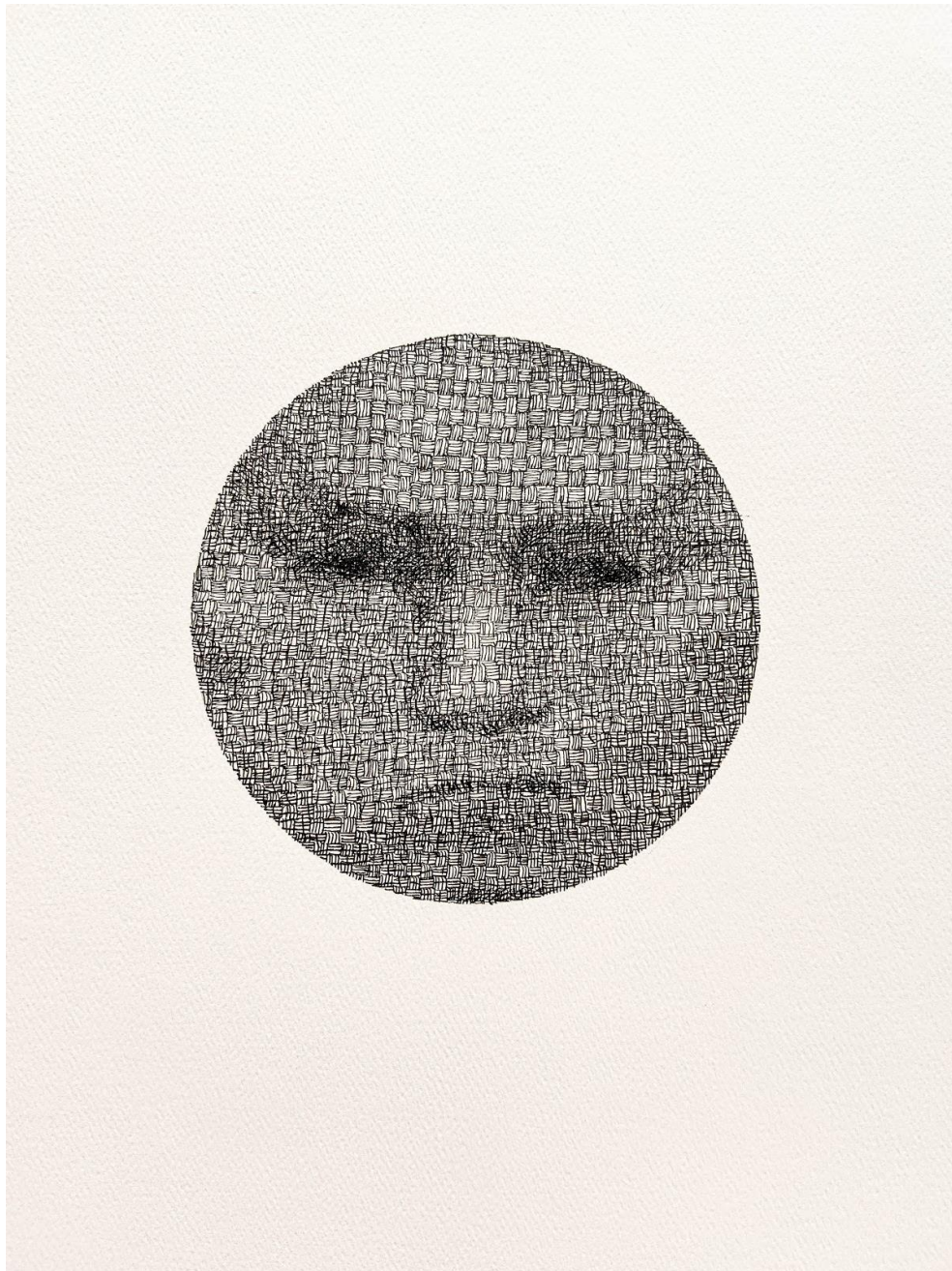


Fig 94. *Glifo 22*, 2020, Paul Castro Zaruma.

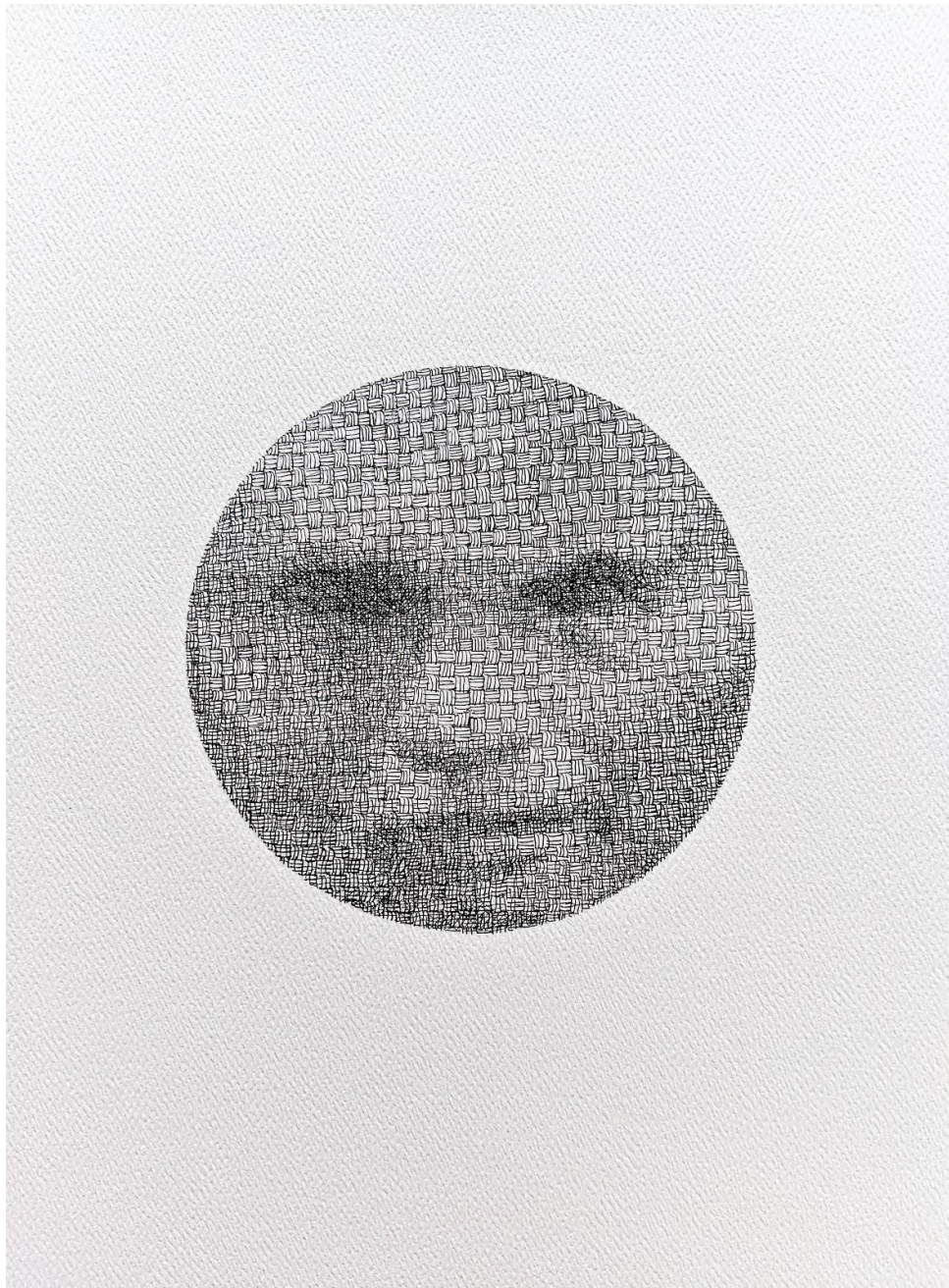


Fig 95. *Glifo 23*, 2020, Paul Castro Zaruma.

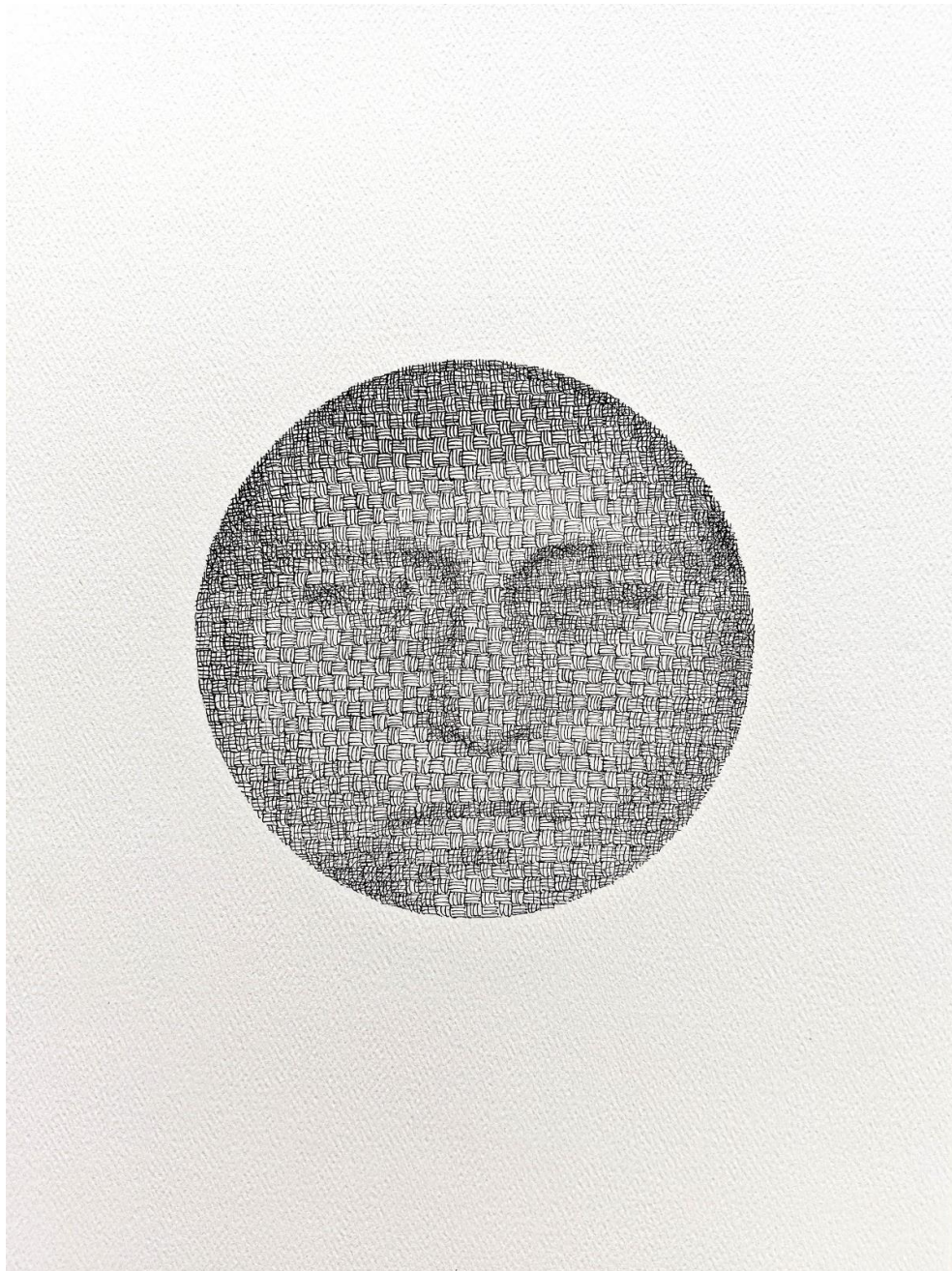


Fig 96. *Glifo 24*, 2020, Paul Castro Zaruma.

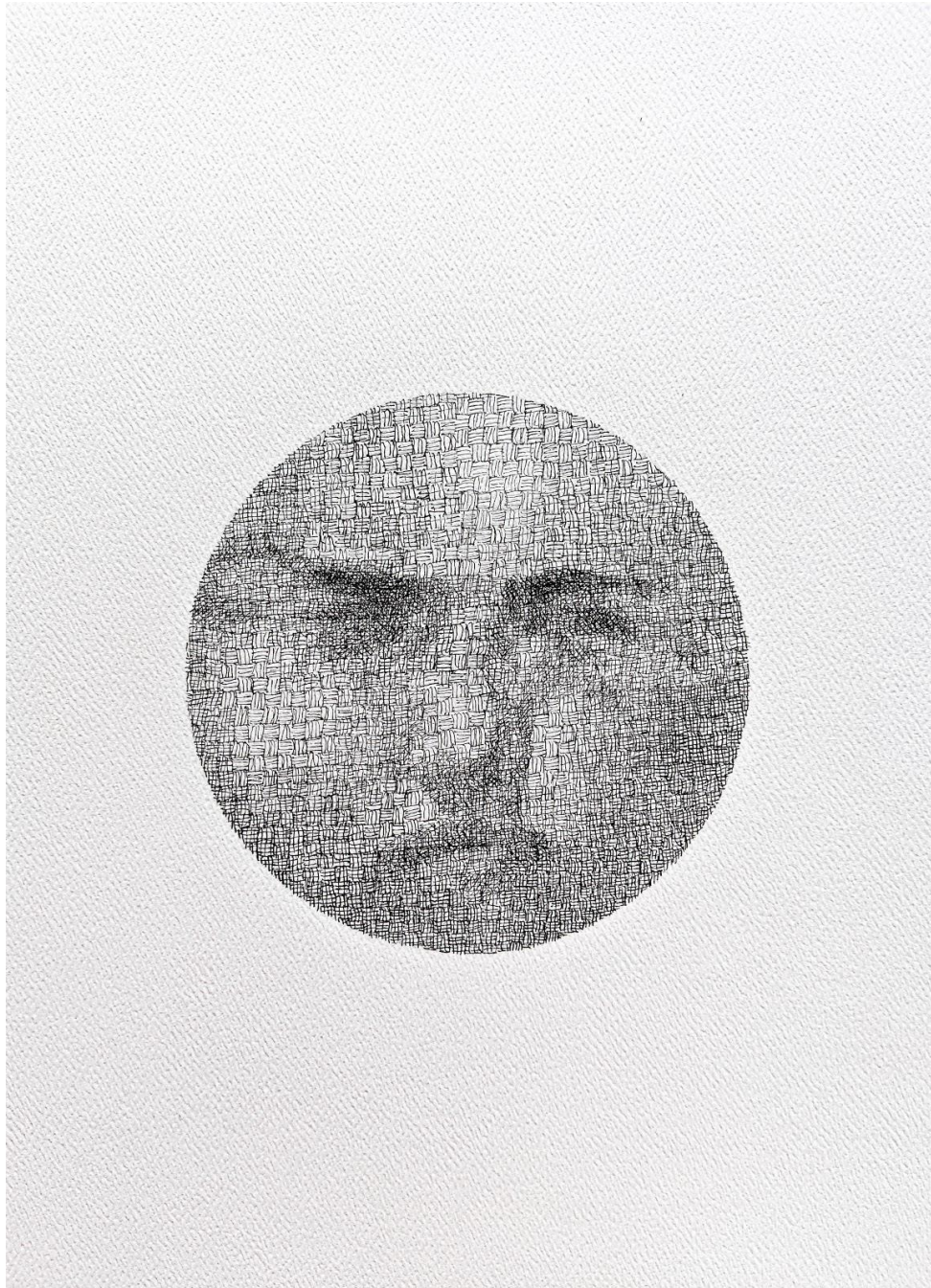


Fig 97. *Glifo 25*, 2020, Paul Castro Zaruma.

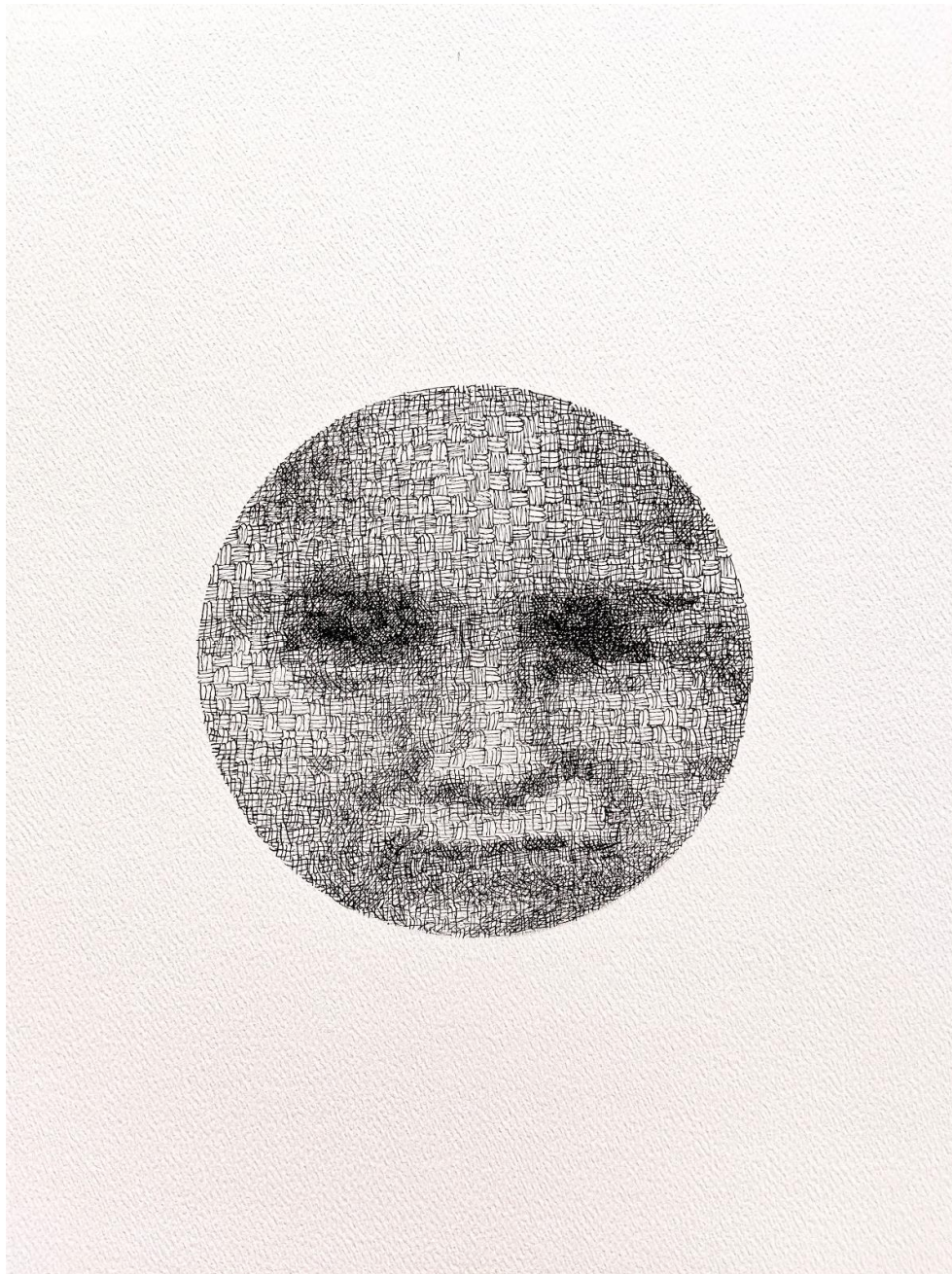


Fig 98. *Glifo 26*, 2020, Paul Castro Zaruma.

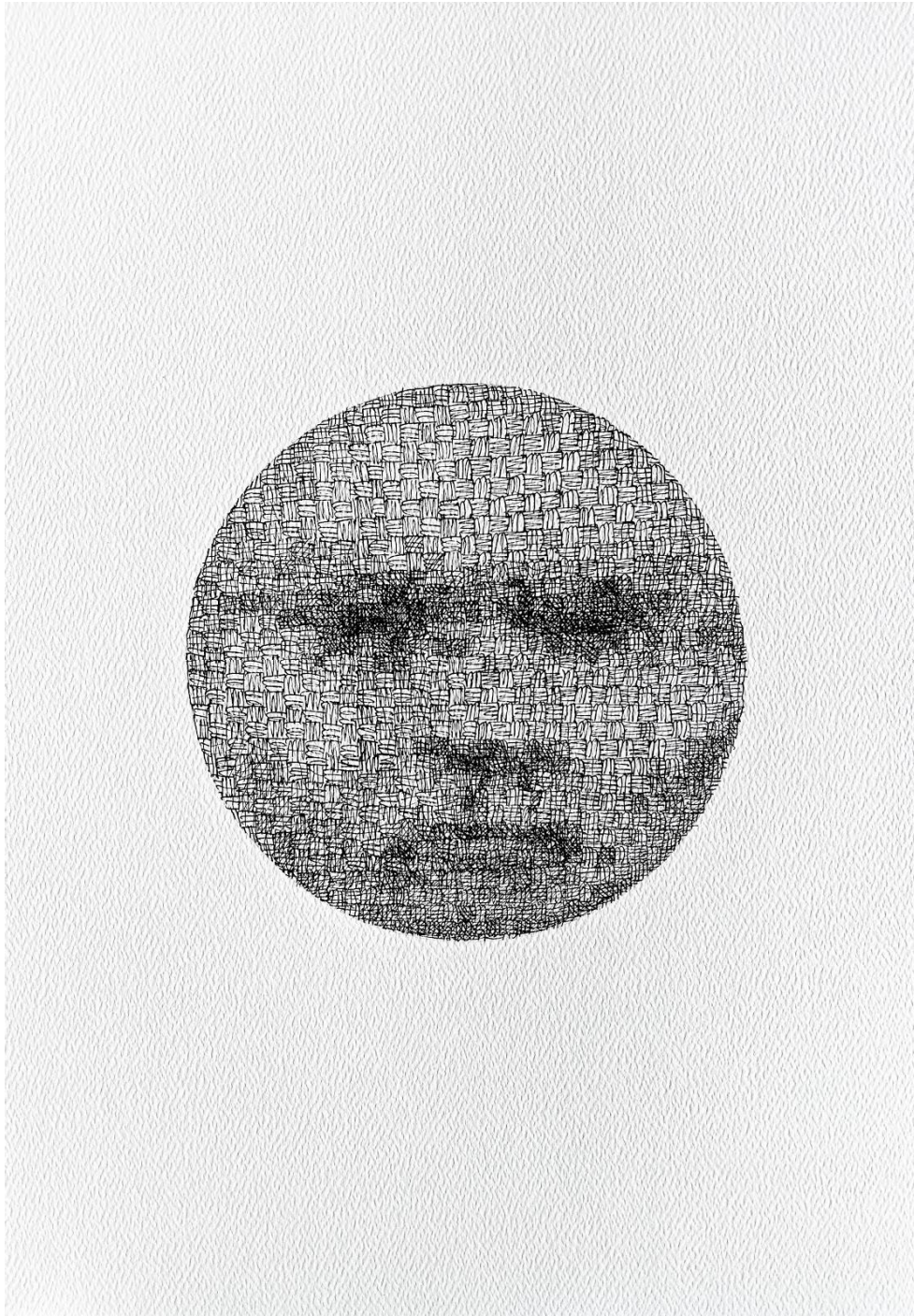


Fig 99. *Glifo 27*, 2020, Paul Castro Zaruma.



Fig 100. *Glifo 28*, 2020, Paul Castro Zaruma.

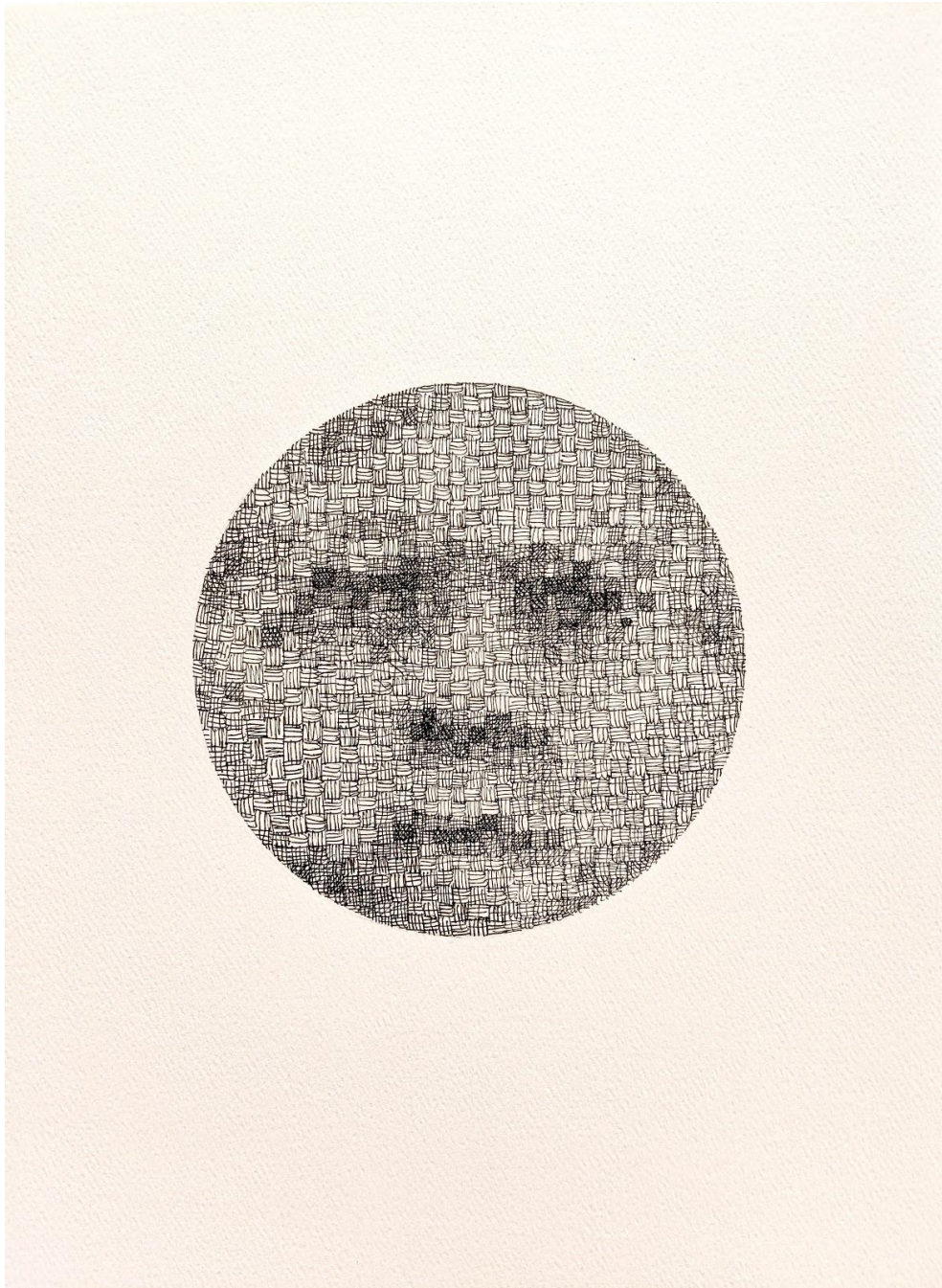


Fig 101. *Glifo 29*, 2020, Paul Castro Zaruma.

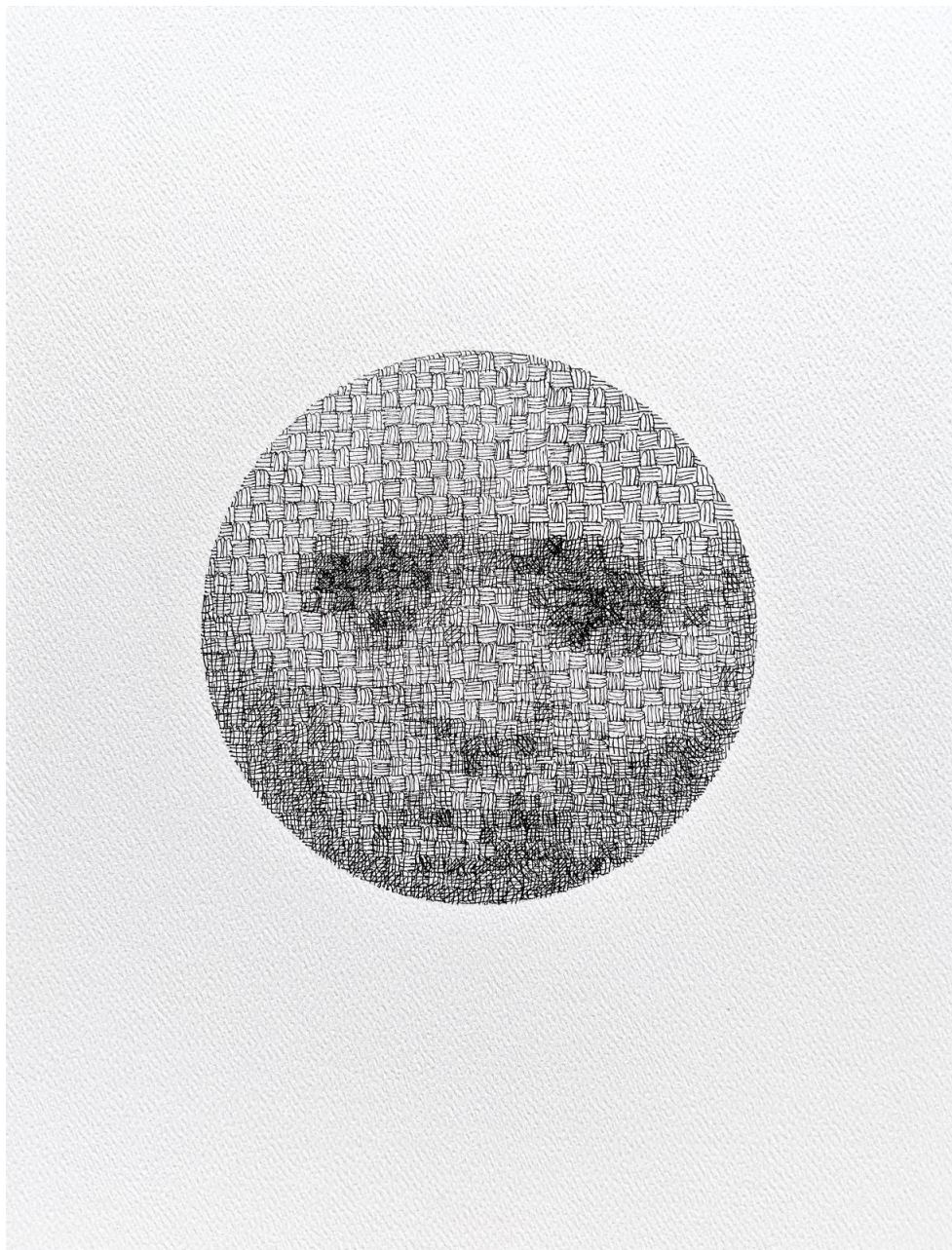


Fig 102. *Glifo 30*, 2020, Paul Castro Zaruma.

3. 4. Exposición y conectividad con el público en la plataforma virtual Instagram

A continuación, se presentará la forma estructural planteada para la exposición virtual en la plataforma Instagram.

Esta exposición se encuentra ordenada de acuerdo a los capítulos presentados en la tesis dando un total de 36 publicaciones; a la vez, cada publicación, está precedida por imágenes y textos alternos, donde la parte escrita y visual conforman la narrativa expositiva global.

PERFIL DE LA EXPOSICIÓN VIRTUAL EN INSTAGRAM



Fig 103. Captura fotografía del perfil expositivo virtual en Instagram, 2020, Paul Castro Zaruma.

Las primeras 12 publicaciones presentadas a continuación forman parte del primer capítulo, donde se manifiesta la historicidad del lugar como su ancestralidad, partiendo del proceso migratorio andino a tierras amazónicas como la influencia ancestral presente en el territorio selvático.



Fig 104. Captura fotografía del perfil expositivo virtual en Instagram, 2020, Paul Castro Zaruma.

En el segundo apartado las 12 publicaciones siguientes se visualiza la arqueología presente en el territorio de Indanza, específicamente lo que se refiere a las manifestaciones rupestres de los Petroglifos del Catazho y su relación con el espacio social actual.



Fig 105. Captura fotografía del perfil expositivo virtual en Instagram, 2020, Paul Castro Zaruma.

En este último apartado se expone el resultado gráfico final propuesto en la tesis y los 30 rostros circulares.

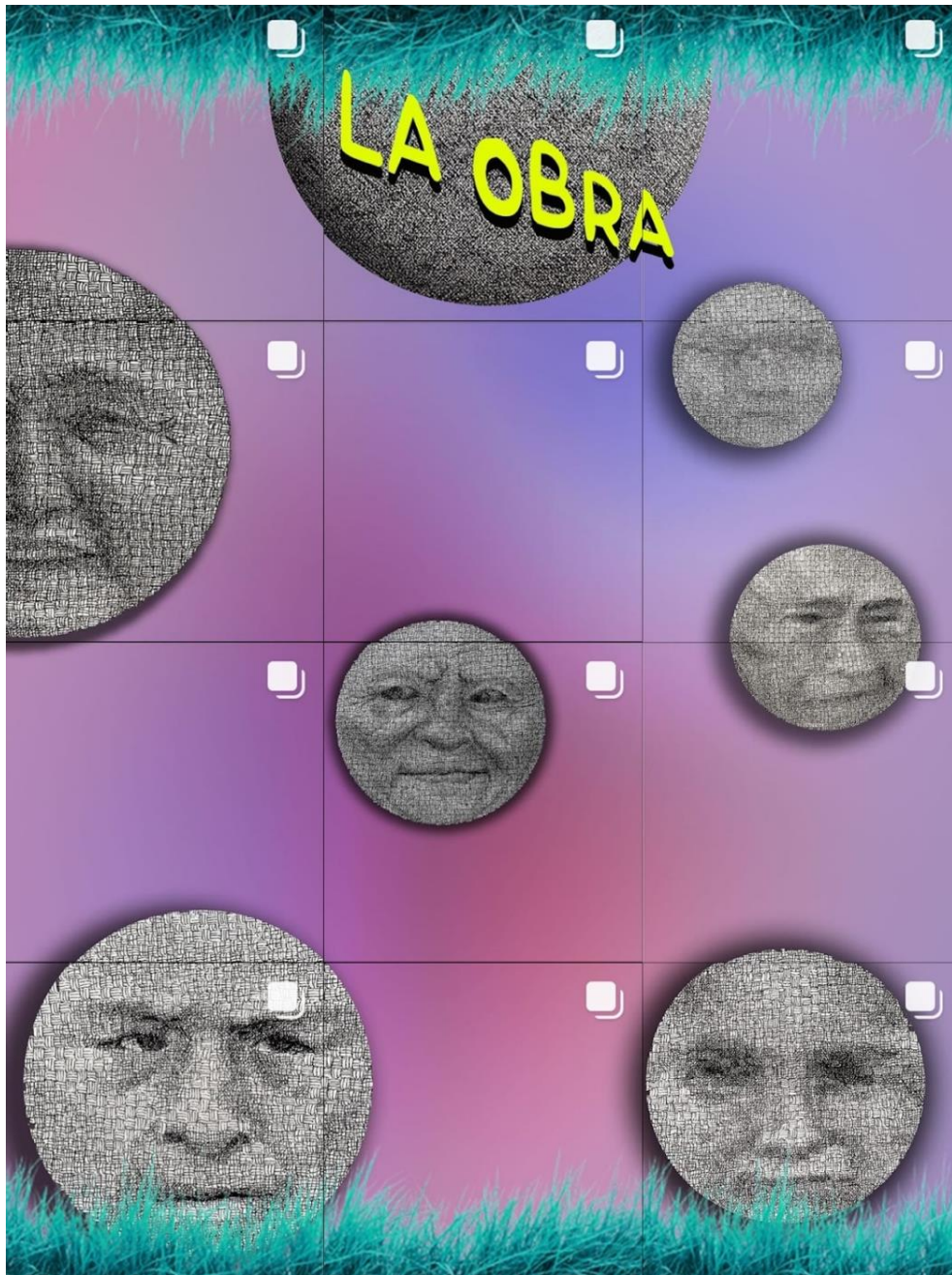


Fig 106. Captura fotografía del perfil expositivo virtual en Instagram, 2020, Paul Castro Zaruma.



Cada bloque de imágenes, conformado por 12 cuadrantes cada uno (dando un total de 36 cuadrantes), se encuentra acompañado por una descripción resumida sobre el trabajo ejecutado y que -en este trabajo de titulación- se ha mostrado y desarrollado de forma ampliada.

Para un mayor disfrute y asimilación se recomienda visualizar la exposición desde un dispositivo móvil en la aplicación Instagram.

Enlace de la exposición: <https://www.instagram.com/indanza.glifo/>



Conclusión

Con la culminación del presente proyecto de titulación, se ha logrado visualizar diversos elementos que potencian la relación e identificación de Indanza, reconociendo su historia y el espacio que la rodea.

La posibilidad de haber realizado un trabajo investigativo y práctico proporcionó las herramientas necesarias para la reflexión en torno a la historicidad del lugar y su proceso de identificación por medio de la creación como símbolo de diferenciación ante el otro. Si bien este espacio se encuentra transitado por dos ancestralidades, fue importante visualizar la conexión que se ha efectuado por parte de la comunidad indancense hacia los Petroglifos del Catazho, siendo este un medio fundamental para su proceso de interrelación con el espacio ambiental.

El acto de creación en el ámbito vivencial festivo, afirma el reconocimiento del entorno, la manipulación de la gráfica rupestre ancestral logra visualizar el acto de pertenencia hacia el espacio habitado en condición de relación. En este sentido la posibilidad de convivir en un entorno tensionado por la ancestralidad andina y amazónica, potencia el estar en dos mundos sin estar divididos, siendo el medio por el cual se camina hacia esta acción, la manipulación gráfica de los Petroglifos del Catazho en la cotidianidad de Indanza.

Así mismo el trabajo práctico realizado para este proyecto, permitió indagar hacia una posible construcción imagen-Indanza, donde el dibujo se articuló hacia la propuesta planteada. La forma antropomorfa del petroglifo fue manipulada como contorno para los rostros indancenses y, de esta manera, los 30 rostros dibujados forman parte del registro histórico-fotográfico de Indanza y su articulación hacia la gráfica rupestre denota el medio por el cual existe esa condición de relación.

Anexos:



Fig 107. *Boceto (diseño de glifo), 2015-2019, Paul Castro Zaruma.*

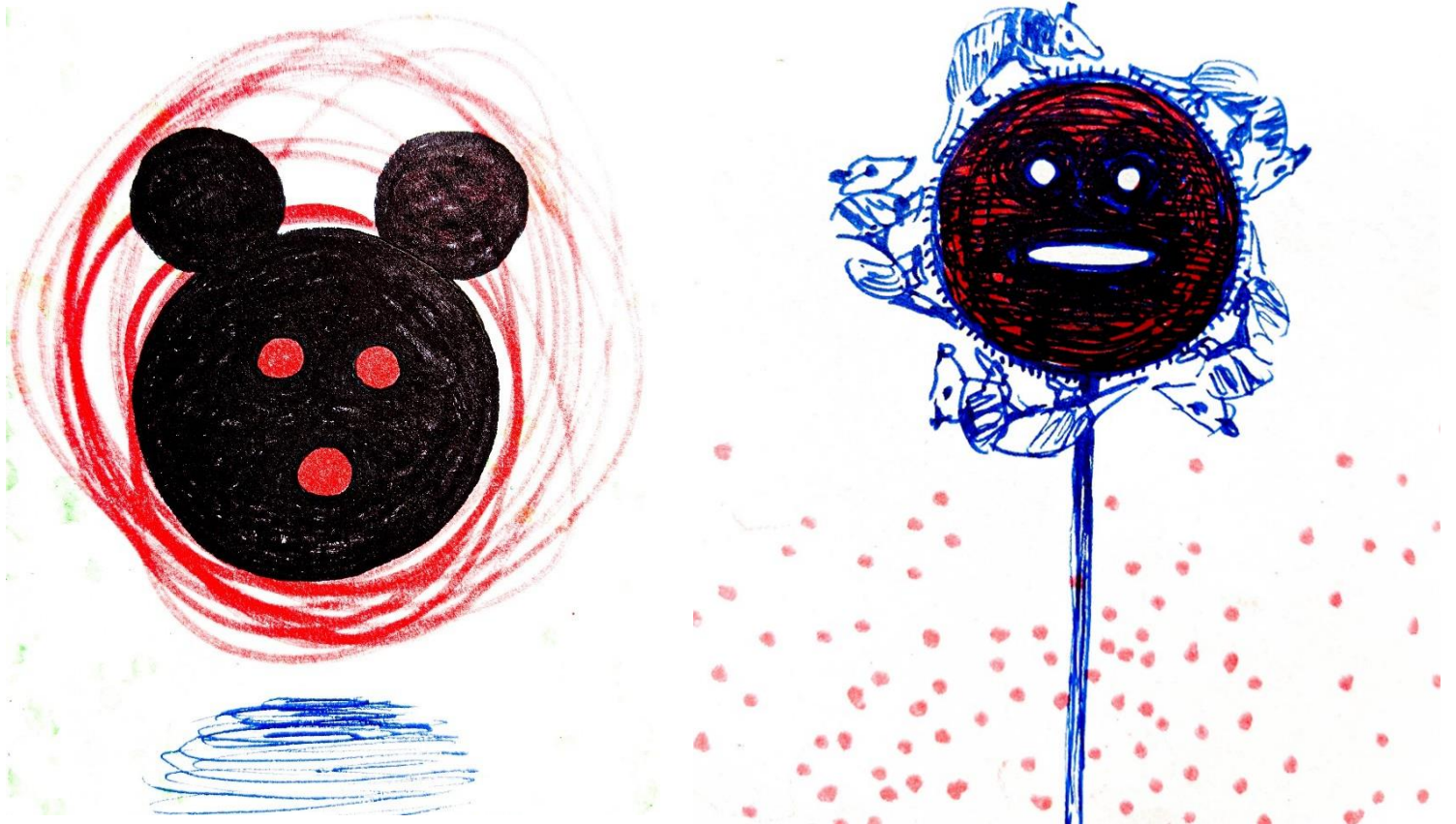
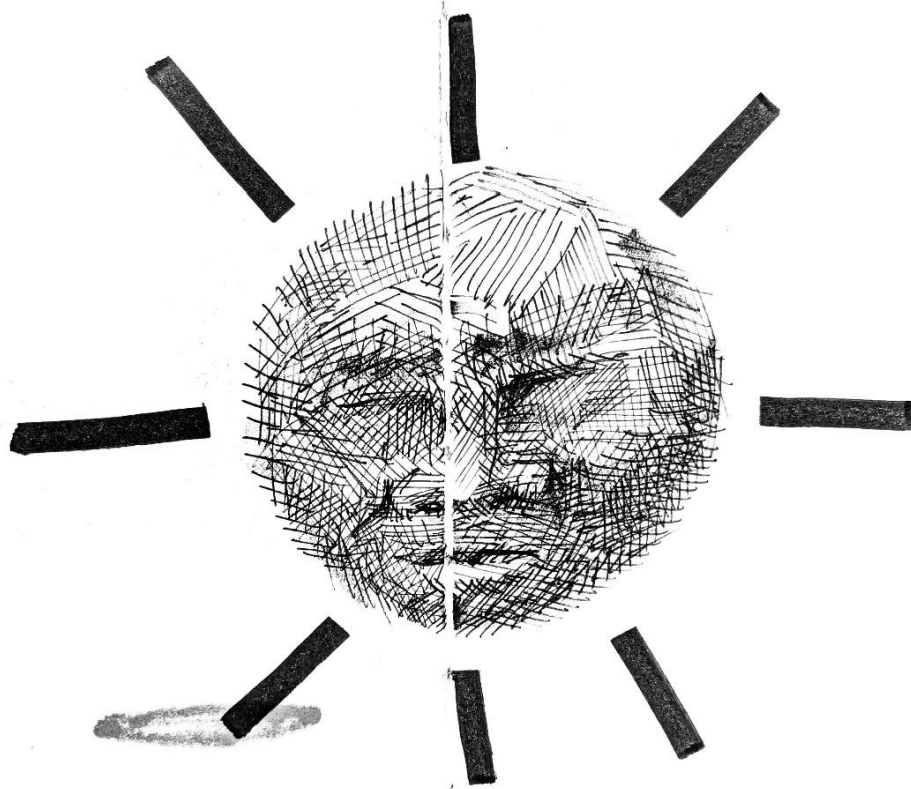


Fig 108. Boceto (diseño de glifo), 2015-2019, Paul Castro Zaruma.



fenace en uno: Conceptos, ideas, creación. Espacio, realzar la línea natural.

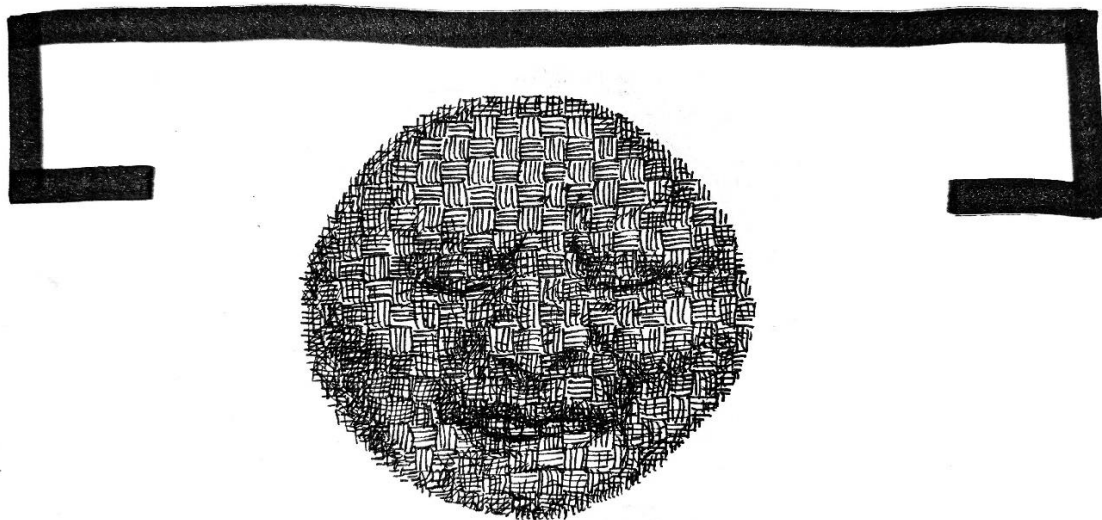


Fig 109. Boceto (diseño de glifo), 2015-2019, Paul Castro Zaruma.

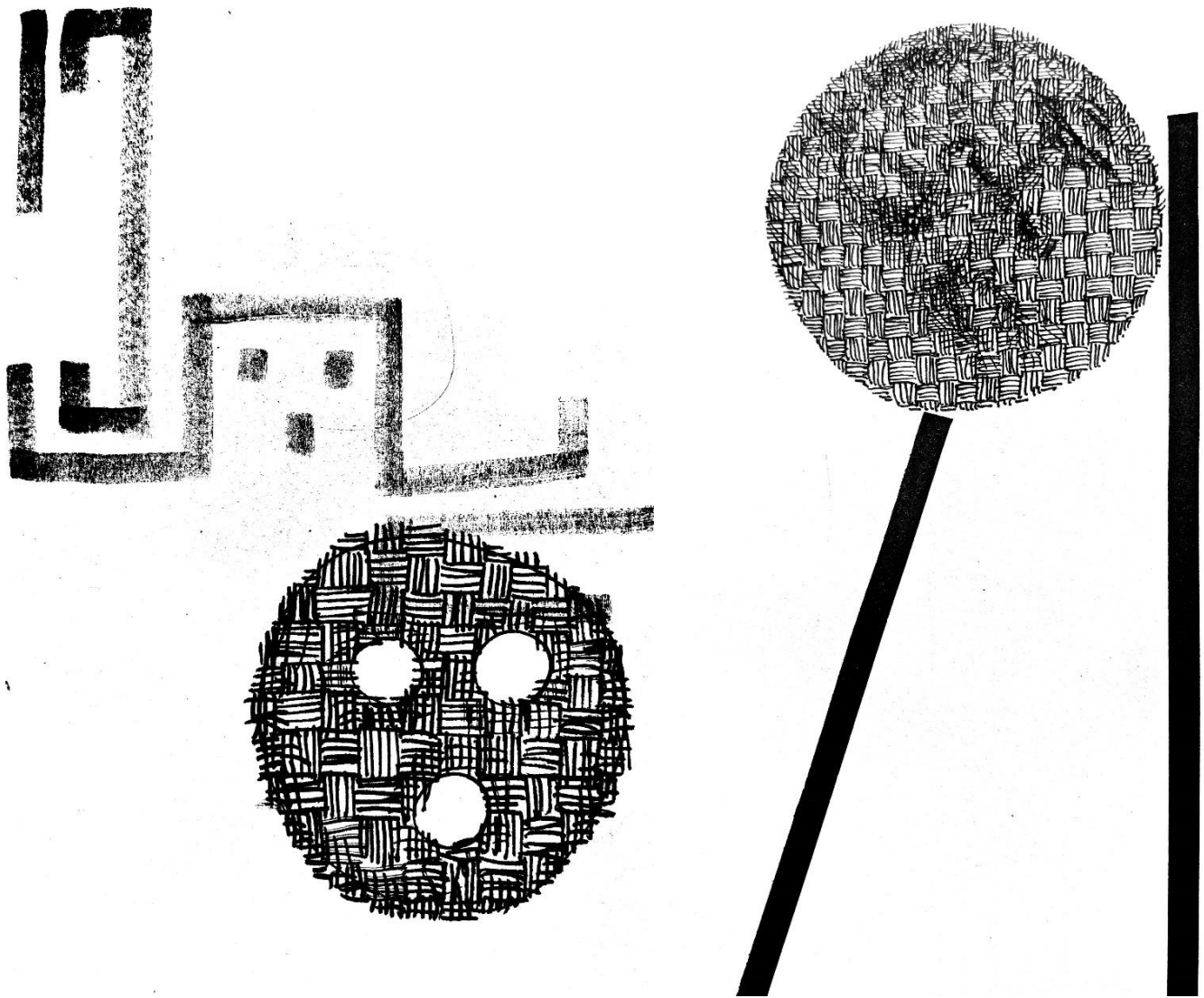


Fig 110. Boceto (diseño de glifo), 2015-2019, Paul Castro Zaruma.

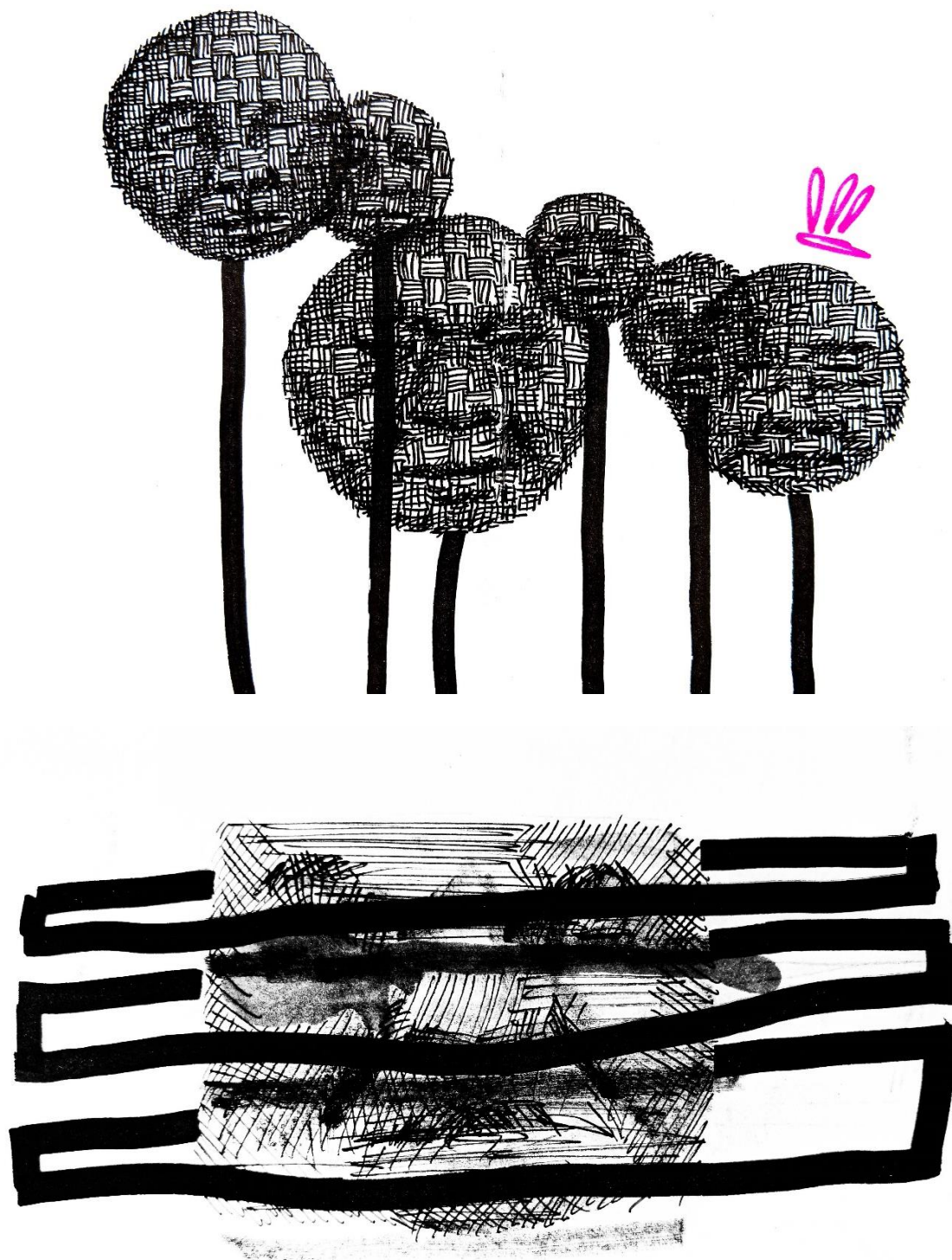


Fig 111. Boceto (diseño de glifo), 2015-2019, Paul Castro Zaruma.

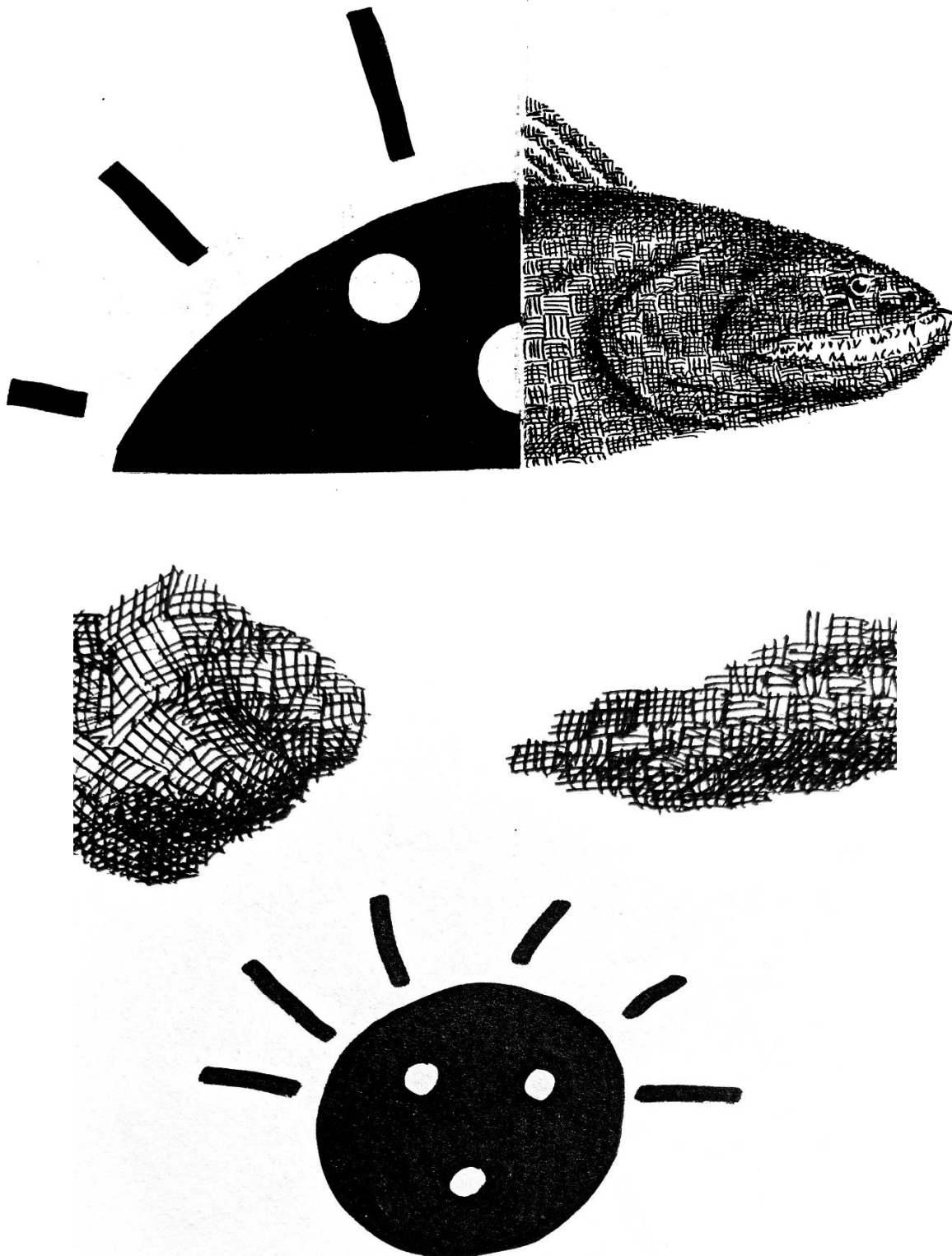


Fig 112. Boceto (diseño de glifo), 2015-2019, Paul Castro Zaruma.



Fig 113. *Mural Glifo*, agosto de 2020, Paul Castro Zaruma. Indanza.

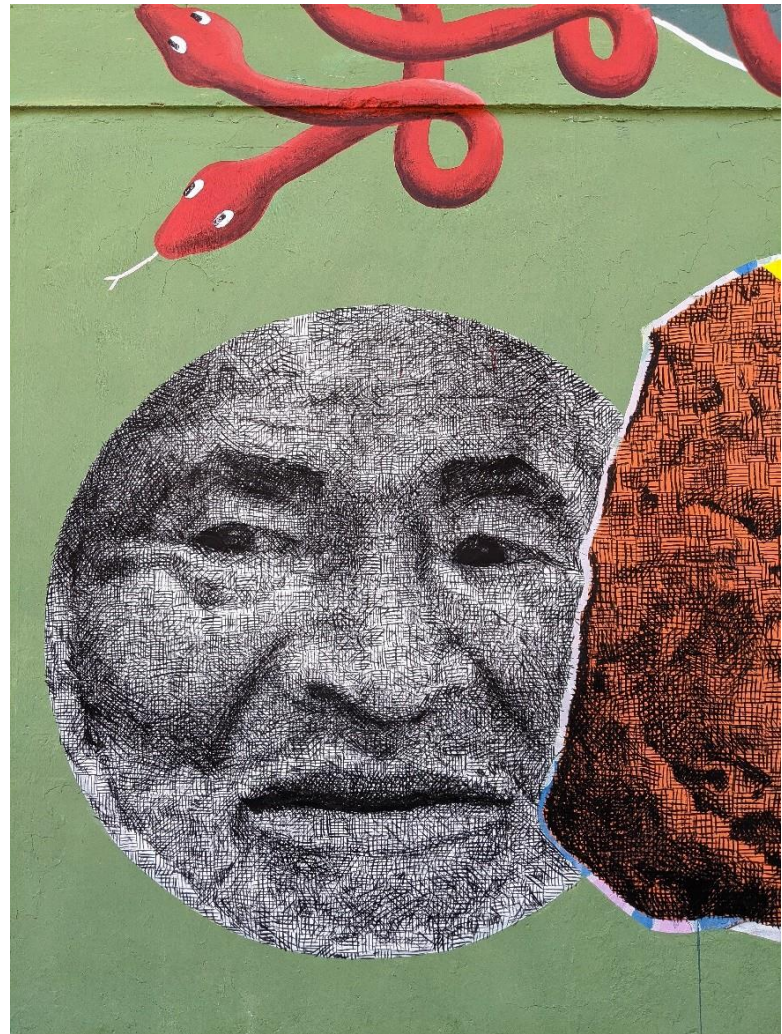


Fig 114. *Detalle de mural Glifo, agosto de 2020, Paul Castro Zaruma. Indanza*



Fig 115. *Detalle de mural Glifo, agosto de 2020, Paul Castro Zaruma. Indanza.*



Fig 116. *Detalle de mural Glifo, agosto de 2020, Paul Castro Zaruma. Indanza.*

Índice de Imágenes.

Figura 1. *Indanza*, 2017, Archivo: Studio Deivy. Fotografía digital. Facebook.

Figura 2. *Fiesta religiosa del Patrón Santiago (Indanza)*, (s/f), Álbum familiar. Fotografía análoga digitalizada.

Figura 3. *Cerro Catazho*, 2015, Jefferson Peñaranda. Fotografía digital. Facebook.

Figura 4. *Cerro Pan de Azúcar*, 2017, Víctor Criollo Castro. Fotografía digital. Facebook.

Figura 5. *Templo, Loma de la Virgen*, enero del 2019, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 6. *Maylas*, 2019, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 7. *Indanza*, (s/f), Archivo: Crónicas Salesiana, Comunidad indancense.

Figura 8. *Indanza*, (s/f), Archivo: Crónica Salesiana, Comunidad indancense.

Figura 9. *P. Miguel Ulloa*, (s/f), Archivo: Crónicas Salesianas, Comunidad indancense.

Figura 10. *Construcción de la carretera Gualaceo- Limón, sector Ingamullo*, (s/f), anónimo. Fotografía análoga digitalizada.

Figura 11. *Territorio de la parroquia Indanza*, diciembre del 2019, Google Maps. Captura fotografía digital. Recuperado de: <https://www.google.com/maps/place/Indanza/@-3.0596926,-78.5425682,12z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1sox91cc4d6181a742d5:0x860ad5076c16397a!8m2!3d-3.064969!4d-78.4865602> en fecha: noviembre de 2019.

Figura 12. *Personaje Shuar*, 2017, Archivo: Desde Mi Trinchera. Fotografía digital. Recuperado de: <http://www.desdemitrinchera.com/2017/01/17/consejo->

[de-gobierno-del-pueblo-shuar-arutam-carta-al-pais-y-al-mundo/](#) en fecha: enero de 2020.

Figura 13. *Espacio Shuar occidentalizado*, 2017. Archivo: The New York Times. Fotografía digital. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/es/2017/03/27/espanol/opinion/la-mineria-amenaza-a-los-indigenas-shuar-en-ecuador.html> en fecha: enero de 2020.

Figura 14. *Misión Salesiana junto con la etnia Shuar*, (s/f). Archivo: Crónicas Salesianas. Comunidad indancense.

Figura 15. *Misionero salesiano junto a un niño Shuar*, (s/f), Archivo: Crónicas Salesianas. Fotografía análoga digitalizada.

Figura 16. *Panorama de los Petroglifos del Catazho*, (s/f), anónimo. Fotografía digital. Facebook.

Figura 17. *Petroglifos del Catazho*, (s/f), Darío Brito. Fotografía digital.

Figura 18. *Cerro Catazho*, 2018, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 19. *Figura CUA VI, Catazho*, 2019, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 20. *ATLAS*, 2017, Museo Reina Sofía. Fotografía digital. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/atlas-como-llevar-mundo-cuestas> en fecha: mayo de 2020.

Figura 21. *ATLAS*, 2017, Invaluable. Fotografía digital. Recuperado de: <https://www.invaluable.com/auction-lot/georges-didi-huberman-atlas-como-llevar-el-mundo--67-c-dd344da9a1> en fecha: mayo de 2020.

Figura 22. *Ídolo con calavera*, (s/f), Historia Arte. Fotografía digital. Recuperado de: <https://www.invaluable.com/auction-lot/georges-didi-huberman-atlas-como-llevar-el-mundo--67-c-dd344da9a1> en fecha: junio de 2020.

Figura 23. *El Paseante*, 2000, Artslant. Fotografía digital. Recuperado de: <https://www.artslant.com/global/works/show/310903> en fecha: junio de 2020.



Figura 24. *Composición modular no. 11*, 2019, Achee. Fotografía digital. Instagram.

Figura 25. *S/T*, 2018, Achee. Fotografía digital. Instagram.

Figura 26. *Pictoglifo*, 2019, Achee. Fotografía digital. Instagram.

Figura 27. *Inciso*, 2019, Achee. Fotografía digital. Instagram.

Figura 28. *Impresora pirata*, (s/f), Raubdruckerin. Fotografía digital. Recuperado de: <http://raubdruckerin.de/en/project/> en fecha: junio de 2020.

Figura 29. *Impresora pirata*, (s/f), Raubdruckerin. Recuperado de: <http://raubdruckerin.de/en/project/> en fecha: junio de 2020.

Figura 30. *Petroglifo del Catazho con diversos elementos*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 31. *Petroglifo del Catazho simples*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 32. *Figura CUA VI y sus dos momentos de elaboración*, 2014, Andrés Mosquera. Ilustración digital.

Figura 33. *Relación entre los motivos serpentiformes, elemento del agua y representaciones antropomorfas*, 2014, Andrés Mosquera. Ilustración digital.

Figura 34. *Comunidad de Indanza*, 2017, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 35. *Migrante andina en Indanza*, (s/f), anónimo. Fotografía análoga digitalizada. Comunidad indancense.

Figura 36. *Migrante andina en el campo*, 2016, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 37. *Limpieza de los petroglifos por parte de los estudiantes de la Unidad Educativa Indanza*, (2010), Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 38. *Festividades de Indanza*, (s/f), anónimo. Fotografía análoga digitalizada. Comunidad indancense.

Figura 39. *Parangolé*, 1965, Pavel Tavares. Archivo: Proyecto IDIS. Recuperado de: <http://proyectoidis.org/parangole/> en fecha: junio de 2020.

Figura 40. *Pregón de Carnaval - Manifestación iconográfica del Catazho*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 41. *Manifestaciones iconográficas del Catazho*, (s/f), Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 42. *Martha Araújo, Hábito/Habitante*, 1985, Archivo: HAMMER. Recuperado de: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/habitohabitante-habitinhabitant> en fecha: junio de 2020.

Figura 43. *Diccionario para simios*, 2007, Julio Mosquera. Fotografía digital.

Figura 44. *Glifo 008*, 2015, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 45. *Pornógrafo*, 2012, Julio Mosquera. Fotografía digital.

Figura 46. *Glifo 010*, 2015, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 47. Julio Mosquera: *Un Artífice Del Dibujo In Excelsis*, 2015, Archivo: Diego Demetrio. Recuperado de: <http://criticayopinioncultural.blogspot.com/2015/08/julio-mosquera-un-artifice-del-dibujo.html> en fecha: julio de 2020.

Figura 48. *Glifo 007*, (2015), Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 49. *Cuchara*, 2017, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital. Instagram.

Figura 50. *Piedra*, 2017, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 51. *Glifo, intervención sobre carton*, 2018, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 52. *Glifo, sobre vidrio*, 2018, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 53. *Glifo, sobre vidrio*, 2018, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 54. *Glifo*, 2018, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 55. *Glifo*, 2018, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 56. *Bocetos*, 2018, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 57. *Window-non-window*, 2017, Luis Chenche. Fotografía digital.
Instagram.

Figura 58. *Transpote público*, 2018, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 59. *Dibujo en proceso (Ingamullo)*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital. Instagram.

Figura 60. *Álbum familiar*, (s/f), anónimo. Fotografía análoga digitalizada.

Figura 61. *Petroglifo del Catazho*, 2013, Fotografía de César López. Recuperado de: <https://www.behance.net/gallery/10488523/Catazho-Diseno-iconografico> en fecha: agosto de 2020.

Figura 62. *Vector de Petroglifo del Catazho*, 2013, Diseño de César López (apropiación del petroglifo) Recuperado de: <https://www.behance.net/gallery/10488523/Catazho-Diseno-iconografico> en fecha: agosto de 2020.

Figura 63. *Detalle del posible rostro de los Petroglifo del Catazho*, 2013, Diseño de César López. Recuperado de: <https://www.behance.net/gallery/10488523/Catazho-Diseno-iconografico> en fecha: agosto de 2020.

Figura 64. *Petroglifo del Catazho*, 2013, César López. Recuperado de: <https://www.behance.net/gallery/10488523/Catazho-Diseno-iconografico> en fecha: agosto de 2020.

Figura 65. *Vector de Petroglifo del Catazho*, 2013, César López. Recuperado de: <https://www.behance.net/gallery/10488523/Catazho-Diseno-iconografico> en fecha: agosto de 2020.

Figura 66. *Detalle del posible rostro de los Petroglifo del Catazho*, 2013, César López. Recuperado de: <https://www.behance.net/gallery/10488523/Catazho-Diseno-iconografico> en fecha: agosto de 2020.

Figura 67. *Glifos*, 2019, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 68. *Capturas fotográficas de historias publicadas en la plataforma virtual Instagram*, 2016-2019, Paul Castro Zaruma. Screenshot.

Figura 69. *Proceso de elaboración gráfica hacia la configuración del trabajo final*, 2020, Paul Castro Zaruma. Ilustración digital.

Figura 70. *Álbum familiar*, (s/f), anónimo. Fotografía análoga digitalizada.

Figura 71. *Fotografía histórica de Indanza*, (s/f), anónimo. Fotografía análoga digitalizada. Comunidad indancense.

Figura 72. *Parte de los rostros a ser retratados*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotomontaje digital.

Figura 73. *Glifo 1*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 74. *Glifo 2*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 75. *Glifo 3*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 76. *Glifo 4*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 77. *Glifo 5*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 78. *Glifo 6*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 79. *Glifo 7*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 80. *Glifo 8*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.



Figura 81. *Glifo 9*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 82. *Glifo 10*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 83. *Glifo 11*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 84. *Glifo 12*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 85. *Glifo 13*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 86. *Glifo 14*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 87. *Glifo 15*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 88. *Glifo 16*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 89. *Glifo 17*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 90. *Glifo 18*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 91. *Glifo 19*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 92. *Glifo 20*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 93. *Glifo 21*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 94. *Glifo 22*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 95. *Glifo 23*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 96. *Glifo 24*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 97. *Glifo 25*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 98. *Glifo 26*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 99. *Glifo 27*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 100. *Glifo 28*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 101. *Glifo 29*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 102. *Glifo 30*, 2020, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 103. *Captura fotografía del perfil expositivo virtual en Instagram*, 2020, Paul Castro Zaruma. Screenshot.

Figura 104. *Captura fotografía del perfil expositivo virtual en Instagram*, 2020, Paul Castro Zaruma. Screenshot.

Figura 105. *Captura fotografía del perfil expositivo virtual en Instagram*, 2020, Paul Castro Zaruma. Screenshot.

Figura 106. *Captura fotografía del perfil expositivo virtual en Instagram*, 2020, Paul Castro Zaruma. Screenshot.

Figura 107. *Boceto (diseño de glifo)*, 2015-2019, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 108. *Boceto (diseño de glifo)*, 2015-2019, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 109. *Boceto (diseño de glifo)*, 2015-2019, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 110. *Boceto (diseño de glifo)*, 2015-2019, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 111. *Boceto (diseño de glifo)*, 2015-2019, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 112. *Boceto (diseño de glifo)*, 2015-2019, Paul Castro Zaruma. Fotografía digital.

Figura 113. *Mural Glifo*, agosto de 2020, Paul Castro Zaruma. Indanza. Fotografía digital.

Figura 114. *Detalle de mural Glifo*, agosto de 2020, Paul Castro Zaruma. Indanza. Fotografía digital.



Figura 115. *Detalle de mural Glifo*, agosto de 2020, Paul Castro Zaruma.
Indanza. Fotografía digital.

Figura 116. *Detalle de mural Glifo*, agosto de 2020, Paul Castro Zaruma.
Indanza. Fotografía digital.



Bibliografía

- Ayora, M. (1992-1993). *Estudio Socio - Económico del Cantón Limón - Indanza*. (Tesis de licenciatura). Universidad De Cuenca, Cuenca.
- Berger, J. (2012). *SOBRE EL DIBUJO*. Barcelona-España: Gustavo Gili, SL.
- Bottasso, J. (2011). *LOS SALESIANOS Y LOS SHUAR*. Quito - Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Boyer, A. (2009). *Archipelia. Lugar de la relación entre (geo) estética y poética*. Nómadas N° 31, (pp. 13-25). Universidad Central Bogotá, Colombia.
- Cacopardo, A. (2018). *Nada sería posible si la gente no deseara lo imposible*. Andamios N° 15 (pp. 179-193). Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Cusicanqui, S. R. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires-Argentina: Tinta Limón.
- De Fonseca, P. M. (2005). *Algunas reflexiones sobre la poética de la relación de Édouard Glissant*. Contexto Universidad de Pamplona revista anual de estudios literarios, Contexto N° 11 (pp. 71-84). Universidad de Pamplona.
- De Sousa Santos, B. (2011). *Epistemologías del sur. Utopía y praxis latinoamericana*, ESTUDIO N° 54 (pp. 17-39). Universidad de Coimbra, Portugal.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. España: Pre-textos.



Herner, M. (2009). *Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari*. Huellas N° 13 (pp. 158-171). UNLPam

Khzam, E. (2008). *LA PERCEPCIÓN AMBIENTAL COMO SIGNIFICACIÓN DEL PAISAJE: IMPLICANCIAS TEÓRICAS DESDE LA RELACIÓN DEL SER HUMANO Y EL ENTORNO*. Ambiente Total N° 1 (pp. 1-8). Universidad Central de Chile Santiago.

Mosquera, J. (2017). *Julio Mosquera por Julio Mosquera*. ESTUDIOS SOBRE ARTE ACTUAL N° 5 (pp. 109-116). Universidad de Cuenca-Ecuador.

Oiticica, H. (2016). *Experimentar lo experimental*. Cuenca-Ecuador: Gráficas Hernández.

Ugalde, F. (2012). *Catazho: Arte rupestre en la amazonía ecuatoriana*. Zeitschrift Für Archäologie Aussereuropäischer Kulturen, N° 4 (pp. 281-310).

Ugalde, F. & Yépez, A. (2011). *Investigaciones arqueológicas en Azuay y Morona Santiago*. Cuenca: GRAFISUM.

V. A. (2008). *Historia Política y Administrativa de Limón Indanza 1950-1984*. Cuenca: Servigraf.

V. A. (2012). *SABIDURÍA DE LA CULTURA SHUAR DE LA AMAZONIA ECUATORIANA Tomo II*. Cuenca - Ecuador: Impreso en Quito-Ecuador.

V. A. (2012). *SABIDURÍA DE LA CULTURA SHUAR DE LA AMAZONIA ECUATORIANA Tomo I*. Cuenca - Ecuador: Impreso en Cuenca-Ecuador.



Varoufakis, Y. (2015). *Economía sin corbata. Conversaciones con mi hija*. España: Editorial Planeta, S. A.

Fuentes Digitales:

Adolphs, V. (2014). *El laberinto del mundo - El dibujo en el arte contemporáneo*. Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/multimedia/el-laberinto-del-mundo-el-dibujo-en-el-arte-contemporaneo> en fecha: Junio del 2020.

Cabrera, G. J. (2017). *El potencial subversivo del dibujo*. Universidad Nacional del Comahue; Otros Logos; 2017 (9); 120-146. Recuperado de: <http://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/4389> en fecha: julio de 2021

Castaño, H. (2014). *LINEA DE SOMBRA Pensar la práctica y el valor simbólico del dibujo contemporáneo*. Universidad Complutense de Madrid, España. Recuperado de: https://eprints.ucm.es/42827/1/L%C3%ADnea%20de%20Sombra_H%C3%A9ctor_Cata%C3%B1o_IMPRESI%C3%93N.pdf en fecha: octubre de 2020.

Castro, M. & Peñaranda, L. (2015). *Diseño de un circuito turístico en la ruta de “El Catazho” para el impulso del turismo en la parroquia Indanza*. Universidad Del Azuay, Cuenca. Recuperado de: <http://dspace.uazuay.edu.ec/handle/datos/5101> en fecha: marzo de 2020.

Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/35315847/Georges-Didi-Huberman-Cuando-Las-Imagenes-Tocan-Lo-Real> en fecha: marzo de 2020.

García-Diez, M. (2017). *¿Por qué y para qué? El significado del arte rupestre*. Recuperado de: <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=100955> en fecha: junio de 2020.



González, D. (2007). *LA GRÁFICA PREHISPÁNICA DENTRO DE LOS PROCESOS DE CONSOLIDACIÓN DE LA IDENTIDAD*. Recuperado de:

<https://arteparlante.wordpress.com/2007/07/26/la-grafica-prehispanica-dentro-de-los-procesos-de-consolidacion-de-la-identidad/> en fecha: marzo de 2020.

Granja, E. (2014). *Los petroglifos del Catazho, Morona Santiago una aproximación a su estudio desde la arqueología del paisaje*. Pontificia Universidad Católica Del Ecuador, Quito. Recuperado de:

<http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/9080> en fecha: abril de 2020.

Martínez, D. & Botiva, Á. (2004). *Manual de Arte Rupestre de Cundinamarca*. Colombia: Gobernación de Cundinamarca, Bogotá. D.C: Recuperado de:

http://openarchive.icomos.org/949/1/manual_arte_rupestre_de_Cundinamarca.pdf en fecha: febrero de 2020.

Mosquera, A. (2014). *ANÁLISIS ICÓNICO DE LOS PETROGLIFOS DE CATAZHO – (MORONA SANTIAGO)*. Pontificia Universidad Católica Del Ecuador, Quito. Recuperado de: <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/9504> en fecha: abril de 2020.

Salas, F. (2015). *Martha Araújo: Hábito/Habitante*. Recuperado de:

<https://artishockrevista.com/2015/11/01/martha-araujo-habitohabitante/> en fecha: mayo de 2020.